

محمد الهادي الطرابلسي



خصائص الأسلوب

في الشكوكيات



المجلس الأعلى للثقافة

خصائص الأسلوب فى «الشوقيات»

محمد الهادى الطرابلسى



١٩٩٦



خصائص الأسلوب
في الشوقيات

الى أخى الحبيب

المقدمة

نرمي من وراء هذا العمل إلى ثلاثة أهداف :

(1) وصف نظام اللغة العربية بالاعتماد على كلام عربي يمثلها في طور من أطوارها لتبين مدى الثبوت في قواعدها واستعمالاتها ومدى التحول ، فنذكر خصائصها المميزة وامكانيات التطور فيها .

(2) وصف حياة العربية في النصوص الشعرية خاصة لتقدر مدى مساهمتها في خلق الجو الشعري علنا نوفق إلى حدود المستويات المختلفة في الكلام ونهتدي إلى وظائف اللغة المختلفة في بلورة هذه المستويات .

(3) وصف حياة العربية في شعر شاعر معين هو أحمد شوقي لتبين الحظ الذي يكون للفرد في اجراء مظاهرها والأثر الذي يتركه الشاعر فيها والطابع الذي تتسم به هي في شعره ، فنذكر السبيل إلى اثره وصيدها العام من ناحية وإلى بناء الأساليب الخاصة المميزة انطلاقا من امكانيات اللغة المشتركة من ناحية أخرى .

ولبلوغ هذه الأهداف يحتاج الدارس إلى علم يعمل في نطاقه ومنهج يسير على هديه أو على الأقل إلى سنة في البحث يسير في ضوئها وإن دعاه تقدم البحث إلى تعديل ما فيها وتهذيبه .

لكننا بحثنا فلم نجد في الدراسات العربية من الأعمال اللغوية أو النقدية الشاملة أو الجزئية ، ما يرمي إلى الأهداف التي إليها نرمي ويتوخى الموضوعية التي على أنفسنا نشرط ، ولا وجدنا في العلوم الإنسانية علما مستحكما الأصول متبلور الوجه ، يؤمن لنا سلامة المنطلق ، ولا منهجا يضمن لنا الوصول إلى نتيجة بناءة .

وان الأسلوبية ، أو علم الأسلوب - وهو آخر ما تفرّع عن اللسانيات من علوم اللغة الحديثة - ليطمح إلى سدّ هذه الثغرة نظرياً وتطبيقاً ، وعلماً ومنهجاً (1) ، ولكن هذا العلم لم يثمر بعد ما به نستطيع أن نعرف بوضوح على الأقل : ما الأسلوب ؟ وما حدّ مستويات الكلام ؟ ما الشعر ؟ ما النثر ؟ ...

ولذلك ارتأينا من الأنجع في الوضع الراهن أن يكون سيرنا من التطبيق إلى التنظير ، على عكس ما يجري به العمل عادة في سائر العلوم من التنظير إلى التطبيق وسوف لا يكون حظنا من التنظير كبيراً ، فلن ينكشف الغطاء كلياً في آخر بحثنا عن ماهية الأسلوب وماهية الشعر ، ولكن ستحصل في عملنا نتائج نستطيع أن نعرف بفضلها ما به يكون الأسلوب أسلوباً وما به يكون الشعر شعراً . وبذلك يكون قد انضاف إلى أهدافنا الثلاثة المذكورة هدف رابع يتمثل في تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية لما لها من دور في وصف نظام اللغة (2) وفي المساهمة في تركيز أحكامها العلمية ومنطقاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامة .

وسيقوم عملنا على قاعدة أركانها ثلاثة : الشعر واللغة والأسلوب ، وهذه الأركان الثلاثة تحتاج منا إلى التدقيقات المميّزة التالية :

← (1) يتميز الشعر من جملة الفنون الجميلة بضرورة انطلاقه من مضمون فكري ظاهر في صريح العبارة . وإنه ليتهيأ للمنشيء أن يؤلف من مواد اللغة كلاماً هادفاً خالياً من كل "نفحة شعرية" ، ولكن لا يتهيأ له بحال أن يؤلف كلاماً شعرياً من دون مضمون فكري إلى حدّ ما معقول على عكس ما يتهيأ للفنان في الموسيقى أو التمثيل . فقد يوضع اللحن الموسيقي على « كلمات » منظومة ، كما قد تبنى التمثيلية على قصة محكية . ولكن الأصل في الموسيقى أن تؤسس على الأصوات وحدها ، وفي التمثيل أن يؤسس على الحركة الشخصية . فالموسيقى تنطلق من أصوات مجردة قد يكتفى بها لإنتاج لوحات فنية طريفة ، والتمثيل ينطلق من حركات شخصية مجردة قد يكتفى بها لأعداد مشاهد فنية رائعة . أما الشعر فلا انطلاق له إلا من مضمون فكري ، ولكنه لا يسمو إلى درجة الفن المتميّز إلا بما يتجاوز به المضمون الفكري من امكانيات الأداء .

(1) أبرز أعلامها منذ نشأتها :
- شارل بلي ، مصنف في الأسلوبية الفرنسية .
- ميخائيل ريفاتار ، رسالة في الأسلوبية الهيكلية .
- بيار قيرو ، رسالة في الأسلوبية : المشاكل والمناهج .
- بيار قيرو وبياركوانتز ، الأسلوبية : المشاكل والمناهج .
- بيار قيرو وبياركوانتز ، الأسلوبية : قراءات .
ومما قد يسهل الدخول إليها الكتاب التالي بالعربية :
عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب .
ومن الأعمال التطبيقية الشاملة نذكر :
مونيك باران ، فرنسيس جامس : لفته وأسلوبه . وهي دراسة بالفرنسية تعنى بأديب فرنسي ، وتعد من أوائل البحوث الأسلوبية التطبيقية الشاملة التي توجه إليها كثير من النقد .
وفي حظ العرب من التفكير في الأسلوب ، انظر دراستنا : مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب . ضمن مجموع « قضايا الادب العربي » .
ونود أن نشيرها هنا إلى كتاب حمدان حجاجي ، حياة وآثار الشاعر الاندلسي ابن حفاجة ، وقد نزع صاحبه في بعض أقسامه (ص 225 - 286) و (ص 287 - 330) منزعاً في البحث خرج به عن الاتجاهات التقليدية في النقد عند العرب خروجاً موفقاً ، ولكنه لم يقم عمله على نظرة لسانية حديثة فكانت خطوته الجريئة تقتصر إلى الأساس القويم .

(2) خصصنا لهذا الموضوع بحثاً بعنوان « دور الأسلوبية التطبيقية في وصف نظام اللغة » في ملتقى ابن منظور ، بقفصة ولنا « في منهجية الدراسة الأسلوبية » بحث في ملتقى العربية والألمانية بتونس .

(2) نُرجع إلى اللغة كلّ مظهر من المظاهر الثابتة في الكلام ، ونعتبر من الثابت كلّ مظهر لغوي شاع في الاستعمال وتواتر ولم يمل عنه المنشئون ولا خطأه الدارسون ، ولم يداخله تغيير ولا تحريف منذ استعمالاته الأولى إلى وضع اللغة زمن دراستها فأصبح من مظاهر اللغة المميّزة ومن عناصر قواعدها الثابتة ومن علامات نظامها المحكم ومن لبنات رصيدها المشترك .

(3) مضان الأسلوب هي في الجانب المتحول عن اللغة ، والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال . فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة ، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغوية في نوع من النصوص دون آخر أو في نوع من الأغراض دون آخر كما قد يكون التحول باندثار الظاهرة اللغوية حيث ينتظر ظهورها ...

ويستقطب المتحول عن اللغة نوعان على الأقلّ المتحول المشترك ويضمّ الاستعمالات التي شاعت في كلام منشيء من المنشئين ، أو في كلام عدد من المنشئين في عصر من العصور ، أو في نوع خاص من أنواع الانشاء وحصلت لها نسبة معتبرة من التواتر ممّا قد يقربها من مأخذ القراء ، فيجعلهم لا يفكّرون حتى في شرعية دخولها في اللغة أو عدم شرعيتها . والمتحول الخاص ويشمل الاستعمالات التي تظهر هنا وهناك فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء . ولا يكون لها حظ من الشبوع والتواتر ، عند غير صاحبها ، بل لا يكون لها حظ من التواتر معتبر حتى عند صاحبها . فالمتحول الخاص لا يروح باب الخطأ واللحن حتى يعمّم معتم أو يندثر .

هذه منطلقاتنا العلمية ورؤانا الشخصية .

أما اختياراتنا المنهجية فيميّزها أننا كنّا نقف عند كلّ استعمال بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر من من وجه من الوجوه : كأن يكون شاع في شعره شيوعا لم نعهده له في قديم ولا حديث مع جريانه على قواعد اللغة لا يحيد عنها وقيامه على عادة العرب في الإبلاغ لا يخالفها ، أو أن يكون قائما على تجوّر لبعض قواعد اللغة المطردة في القديم والحديث معا ، أو أن يكون الشاعر عدل به عن السبيل المؤدية المباشرة التي تنتظر من المتكلم بالعربية في ذلك المعنى إلى سبيل كثيرة الوسائط ولعلّها أوقع على الهدف ، بدون أن يقوم مع ذلك على تجوّر لقواعد اللغة ، أو أن يكون الاستعمال منعدا الأثر في النص أو قليل الأثر بالنسبة إلى شأنه في كلام العرب ، فيكون بروزه بغيابه ، أو أن يكون معاكسا لحركة التطور في اللغة أو استعمالات العرب فيلزم الوضعية التي كان عليها في القديم غير متحول عنها إلى وضعيته في الاجراءات الحديثة ، أو أن يكون مواكبا لحركة التطور ومتوفرا في شعر الشاعر بالنسبة التي توفر بها في شعر المحدثين ، أو ألا يكون له من هذا وذلك شيء ، ولكنه برز بدور خاص لعبه في قصائد دون أخرى ، أو أغراض دون أخرى من شعر الشاعر نفسه أو نكون نحن قد وجدنا فيه تفسيراً لانطباع حسن أو سيء حصل في نفسنا عند مباشرة النص .

بقي التمهيد للمدونة وصاحبها والحديث عن تخطيط العمل ونقتصر في ذلك على ما يعني فنقول :

أحمد شوقي هو شاعر مصريّ وأبرز شاعر عربيّ حديث . ولد سنة 1868 ، وتوفي سنة 1932 ، فيكون عاش النصف الأول من حياته في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الثاني في الثلث الأول من القرن العشرين .

له نثر قليل وشعر كثير ومسرح أكثره شعري .

وعندما شرعنا في هذا العمل وذلك منذ أكثر من خمس سنوات ، لم يكن شوقي قد حظي ولا حظيت أعماله بدراسة علمية عامة شاملة (1) . وما كان عملنا يحتاج إلى إطار لحياة الشاعر أو لأعماله ، لأنّ اتجاهنا في البحث اتجاه لغوي أسلوبى ينطلق من النص ذاته ، وإنما تاريخ الأدب كان إلى هذا الإطار في أكبر الحاجة ، لتقع نصفة الشاعر – من ناحية – وهو باعث الشعر العربى في عهد النهضة ، وليقع استكمال حلقات تاريخ الأدب العربى من ناحية أخرى .

وليس حظّ شوقي من غفلة الدارسين بأكثر من حظّ عمالقة الأدب العربى منها . فكبار ناثرى العربية وشعرائها ، قدماء ومحدثين ، هم في رأينا أقلّ حظا من الدراسات ممن دونهم ، حتى لكأنها سنة استقرت لدى الدارسين العرب ، فذهب – بمقتضاها – عمالقة الأدب العربى ضحية الاسم المشهور أو العطاء الموفور . أو هي قضية بكاره ، غنم بها من بادر بدراسة جانب وأعرض الآخرون عن الدراسة العامة الشاملة لذلك

على أنّ شوقي (2) لم يلبث أن نال بعض الانصاف بأطروحة انطوان بود ولا موت : « أحمد شوقي : الرجل وأعماله » والتي ناقشها في جانفى 1974 ونشرها مصورة عن نسختها المرقونة ، سنة 1975 .

فقد أقام الباحث عمله على ثلاثة أقسام كبرى متفاوتة المدى والأهمية ، خصّص الأول منها لحياة الشاعر ، وخصّص الثاني لمصادر الإلهام وفنّ الشعر ، ودرس في – الأخير – شوقي ، مؤلفا مسرحيا .

وإذا كان هذا العمل يغنيا – في هذا التقديم – عن تفصيل حياة الشاعر وتفصيل القول في أعماله ، فإنه لا يكاد يتقدم إلينا في خصوص شعره – لا سيما في الفصل الذى رام فيه بود ولا موت دراسة فنّ الشعر – إلا بتحليل مدرسى ، قد يفيد المبتدئ ويمهّد للدخول في بعض جوانب شعر شوقي ، ولكنه لا يكشف عن حجه ولا يمكن من الغوص في أعماقه . وذلك لأنّ هذا التحليل يندرج في نطاق منهج في معالجة فنّ الشعر تقليدى ، لم يستفد فيه صاحبه من المعطيات اللسانية ، ولأنّ الباحث – في الحقيقة – لم يرم التوسع في دراسة شعر شوقي بقدر ما حاول وضع إطار للبحث فيه . لكن هذه المحاولة لم تنجح إذ كانت منقوصة وسريعة وسطحية . شأنها في ذلك شأن جلّ محاولات البحث في فنّ الكلام التي توضع لتكمل الدراسات التي من نوع دراسة « الرجل وأعماله » .

(1) لا معول على مثل كتاب شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث . ان المؤلف يتوسع في الفصلين : الثاني (الصناعة) والثالث (المؤثرات) في جوانب قد تقيّد المبتدئ . أما فيما عدا ذلك فتعاليه لشعر الشاعر تلاخيص وحكايات ، ونتائجه منه مقررات كالبديهيّات .

(2) سنلتزم في كامل البحث برسم اسم الشاعر على صورة واحدة : « شوقي » غير معربين آخره حسب وظيفته في الجملة .

وقد حظيت أعمال شوقي – خاصة منذ أن لقب بأمر الشعراء – بدراسات عديدة ، نشرت في المجلات أو صدرت في نشرات مستقلة ، مواضيعها متنوعة وأنفاسها متفاوتة ، ولكنها في الجملة أعمال انطباعية ، لا تكاد تقترب من درجة العلمية ، أو تسلك سبيل الموضوعية (1) .

وان الناظر ليجد من الدراسات ما يتصل بفنّ شوقي غير أنها دراسات تغلب عليها السطحية وتعوزها المنهجية القويمة في البحث ، علاوة على أن أهميتها تركزت على الموازنة بين شوقي وبين شعراء من القديم أو الحديث لا تخرج في جملتها عن المقارنة التفاضلية الانطباعية . فهي في أحسن الظروف محترمة قوانين الموازنة كما ظهرت في عهود نشأة النقد الأدبي عند العرب (2) .

هذه الأعمال ليست قابلة حتى إلى إعادة البناء ، ولذلك تألو على أنفسنا مجاوزتها ولكننا قبل ذلك نودّ التوقف عند شعر الشاعر ، توقفاً يتطلبه موضوعنا لأن هذا الشعر مادة درسنا ، ويتطلبه التحقيق العلمي ، لأنّ هذا الشعر – وهو حديث – لم يخل من إشكال .

لم يعرف الناس كلّ ما نظم شوقي من شعر . وليس ما عرفوا من شعره متداولاً كلّ بين الأيدي . فقد طرأ على شعر شوقي من الضياع حيناً والبرأ حيناً ، والطبي حيناً والقوضى أحياناً أخرى ما جعل الدارس اليوم يعجز عن حصره بالضبط . وأول مسؤول عن ذلك هو الشاعر نفسه (3) . ولا يعنينا التوسع في أسباب ذلك بقدر ما يعنينا الحديث عما وصل إلينا منه .

فقد عرف الناس من شعر شوقي – عدا مسرحياته الشعرية – : ديوان « الشوقيات » في أربعة أجزاء ، ويضم – في طباعته الأخيرة – 11.320 بيت ، وأرجوزة « دول العرب وعظماء الاسلام » في نشرة مستقلة وتعدّ 1.395 بيت ، حتى كانت ستا 1961 – 1962 حين نشر محمد صبري « الشوقيات المجهولة » في جزئين ضمّنها ما يقرب من 4.700 بيت من الشعر (4) . وهو مع ذلك لم ينشر كلّ ما اهتدى إليه من شعر شوقي ، قال :

(1) – بالإضافة إلى ما سنحيل عليه في أعطاف البحث من الدراسات الجزئية ، نذكر الكتابين التاليين ، على سبيل المثال :

– أحمد الحوفي : وطنية شوقي .

– وماهر حسن فهمي ، شوقي ، شعره الاسلامي .
نضيف إليهما بحثاً لرفيق بن وناس ، شوقي ، مؤلفاً مسرحياً . حرر البحث بالفرنسية وتميز بنزعة في التحليل علمية وإن أعوزه التعمق أحياناً واقترحنا إلى التأليف

(2) من هذه الدراسات نذكر خاصة :

– زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، ص 112 – 241 وص 358 – 391 .

– وطه حسين ، حافظ وشوقي .

– وعباس حسن ، المتنبي وشوقي ، دراسة ونقد وموازنة .

(3) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 33 – 34 .

(4) من بينها بعض ما نظم بالعامية ليفنى ، وقد غني فيه . ومجموع أبيات الأغاني المنشورة 132 .

« وقد حذفنا المديح من قصائد كثيرة .. وأخيراً أغفلنا قصائد كثيرة غير منشورة في الديوان ولكنها ليست من جيد شوقي أو مما يستسيغه مريدوه ، ولم ننشر من (المحجويات) إلا قصائد معدودات عليها مسحة من ملاحظة شوقي . وبالجملّة أسقطنا كل ركيك أو غث » (1) .

ولم يكن محمد صبري قد ظفر بكل شعر شوقي المجهول ، قال :

« ولا تزال هناك قصائد ضائعة لشوقي لم نتمكن من الاهتداء إليها » (2) .

فإذا جمعنا ، تحصيلنا على مجموع يقرب من 17.500 بيت معروف من شعر شوقي ، وهو عندنا الرقم القياسي الذي أمكن لشاعر عربي أن يصل إليه شعره ، إذ هو يتجاوز المقدّر من مجموع أبيات ابن الرومي (من 16.000 إلى 17.000) والذي اتخذ مثالا للخصب في الشعر العربي (3) .

أمّا إذا ضمّنا إلى المجموع المذكور عدد أبيات مسرحه الشعري (6.179 بيت) وأخذنا بعين الاعتبار ما أغفله محمد صبري ، وما لم يزل ضائعا من شعر الشاعر ، فإنّ الحاصل يتجاوز إذاك 23.500 بيت ، وبذلك يكون شوقي أكثر شعراء العربية القدماء والمحدثين خصبا على الإطلاق .

كلّ هذا الشعر سيكون عمدتنا في العمل ما عدا المسرح الشعري وأرجوزة « دول العرب وعظماء الاسلام » ، فقد أخرجناهما لأنهما يخضعان لمقتضيات فنية غير التي يخضع لها شعر الديوان ، وهما بذلك يهددان كيان الوحدة التي يخضع لها شعر الديوان والتي إذا لم نحترمها بابا للتقديرات الاعتبارية والأحكام الجارفة .

أمّا الجداول التي سنعد والنسب التي سنضبط والأرقام والشواهد التي سنذكر في أعطاف العمل فنعتمد فيها شعر « الشوقيات » في أجزائها الأربعة المتداولة والتي تصل أبياتها إلى 11.320 وأشعارها إلى 370 ومعدّل القصيدة فيها إلى 31 . ذلك أن « الشوقيات المجهولة » لم تنهت لعلم الناس بالقدر الذي قد يتصور ، بل وثدت في الستين اللتين صدر فيهما لأول مرة – وآخر مرة إلى حدّ الآن – جزءاها (1961 – 1962) بسبب خروجها في نسخ قليلة جدا كما لو كان ذلك للاستهلاك المحلي المحدود ، وهي علاوة على ذلك بين أيدينا اليوم في وضع تحتاج فيه إلى مزيد التحقيق .

وقد كانت مادتنا ثرية ومتنوعة الوجوه فلم نجز لنفسنا تقديمها مفككة الأوصال . ولما كانت همتنا متعلقة بابرار خصائص الأسلوب على هيئاتها في « الشوقيات » لم نشأ في الإخراج أن نخضعها لتخطيط مسبق قد لا يلائمها . فعمدنا إلى استنباط تخطيطنا منها وذلك بأن تأملنا فيها من حيث هي كلام مزروع في كلام ، فتبيننا أن الكلام – مهما كان مستواه – لا يعدو أن يكون وليد عناصر ثلاثة : أقسام تحدّد أنواعه ، وهياكل تنظم أشكاله ، ومستويات تستوعب أحواله ، فركزنا عملنا على ثلاثة أقسام كبرى : درسنا في القسم الأول أساليب مستويات الكلام ، وفي الثاني أساليب هياكل الكلام ، وفي الثالث أساليب أقسام الكلام .

(1) المرجع نفسه ص 47 .

(2) المرجع نفسه ص 50 .

(3) ويذكر جمال الدين بن الشيخ في الانشائية العربية (ص 104) أرقاما وصلت إليها أبيات شعراء آخرين منها 16.127 لبحثري .

القِسْمُ الْأَوَّلُ
أَسَا لِيْبُ مُسْتَوِيَاتِ الْكَلَامِ

أول ما يستخدم الانسان لمعرفة الشيء ، حواسّه . وأول جانب تيسّر للانسان معرفته من الأشياء هو ما يدرك بحاسّة . فالحواس تبقى وسيلة الانسان الأولى في معرفة الأشياء .

لكنّ الحواسّ الخمس لا تستوي في درجة التعريف ، وليست كلّ الأشياء تشترك في نوع الحواسّ التي تخاطبها قبل غيرها .

ولذلك يتحتّم تصنيف الحواسّ بحسب اختلاف طاقاتها ، وبحسب أولويّة بعضها على البعض الآخر في تعريف نوع من الأشياء دون آخر .

وإنّا لنجد في الحواسّ صنفين : صنفا يضمّ حاستي الذوق والشمّ ، وأثرهما في نفس المستهلك مادي بحث ، وصنفا يضمّ حواسّ السمع واللمس والبصر ، وأثرها معنوي أكثر منه ماديّ لأن المستهلك لا ينتقص من المستهلك شيئا عند سماعه أو لمسه أو رؤيته .

ولذلك ، في إدراك المعارف الإنسانية ، عملت الحواسّ الثلاث الأخيرة دون حاستي الذوق والشمّ والشعر من المعارف الإنسانية . ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر ، وهي موسيقاه وحركته وصوره . هذه مستويات ثلاثة تكوّن ما يمكن تسميته « محيط الكلام » .

فالقارئ عندما يباشر الكلام الشعري يستوي في جو حسيّ خاص هو الباب الذي يتيح له التغلغل في أعماق الكلام ، والذي كثيرا ما يهديه إلى مغلفاته ويرر جواراته . لأن هذا الجوّ ، لا تصح له التسمية « المحيط » إلاّ على سبيل التيسير العملي ، أمّا في الحقيقة ، فهو من لبنات مكونات الفنّ الشعري .

وقد وجدنا شوقي يعتني بمحيط شعره عنايته بهياكله وأقسام كلامه ، فاحتاج منّا ذلك إلى هذا القسم بحيث يعيننا البحث في مقومات الموسيقى والحركة والتصوير ، وخصائصها ، وأثرها في الدلالة ، مع علمنا أن الشاعر لم تكن له في ذلك منطلقات مقيّدة مشروطة ، إلاّ فيما نسميه « موسيقى الاطار » والتي تتركز على البحور والقوافي . وهو فيما عدا ذلك من ضروب الموسيقى أو الحركة أو التصوير ، إنما كان يسير حراً طليقا . وإذا اتبع قديما في أسلوب ما غير مشروط ولا مقيّد ، كان اتباعه اختيارا لا اضطرارا على ما سنوضح .

الباب الأول

مستوى المسموعات : الموسيقى

« الشعر كلام موزون مقفى » . قول مأثور . لم يقم - في رأينا - من وجوه تعريف الشعر التي تغفل الإشارة إلى الوزن والقافية ما هو أقرب لحقيقته منه وأبين لماهيته .

إن فيه من السطحية ما فيه . ومن النقص ما لا شك فيه ، ولكنه - رغم ذلك - يعرف الشعر بالاختصار على أبرز مظاهره .

« فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقياً تفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب » (1) .

وليس الوزن والقافية كلّ موسيقى الشعر ، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه ، وشأن موسيقى الاطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء .

فإذا كان في الشعر عنصر قارّ لا بدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى ، يكون ذلك بالاحتكام إليه خاصّة حيث تعطل قاعدة نحويّة أو تضعف بنية صرفيّة ، أو تغمض وجهة دلاليّة ..

وقد لاقى البحث في موسيقى الشعر من عناية الدارسين بين القديم والحديث ما جعل مسائله موزعة على خمسة علوم كاملة : أربعة منها علوم لغويّة ، منها إثنان يختصّان بالشعر وهما علم العروض وعلم القوافي (2) ، ولذلك كان الدرس يقتصر فيهما على الموسيقى المقيدة المشروطة في الاطار الشعري ، نضيف إليهما علم البديع ويدرس فيه عموم الكلام نثره وشعره ، ويتسع الدرس فيه إلى كلّ ضروب الموسيقى

(1) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، 17 .

(2) في خصوص استقلال علم القوافي عن علم العروض عند العرب ، أو اندراجه فيه ، انظر دائرة المعارف الاسلاميّة ، فصل « قافية » وفصل « عروض » .

المطلقة ، غير المشروطة ، كما يتسع فيه الدرس إلى الحركة حتى إذا لم تكن مولدة موسيقى معينة (1) ، والرابع علم الأصوات وفيه يدرس كل أثر مسموع من أصوات بسيطة أو مركبة ، أو من كلام مفيد أو غير مفيد . والخامس علم الموسيقى . وهو علم غير لغوي لأنه في الأصل لا يتركز على الكلام .

كل من هذه العلوم حظي بالنظر الدقيق في القديم ، وإعادة النظر في الحديث ، فمنها ما ثري رصيده وتضاعفت قيمته كعلمي الأصوات والموسيقى ، ومنها ما ولد نظريات جديدة وإن لم تكن ثورية فقد كانت شهادة عناية ورعاية ، كعلمي العروض والقوافي (2) ، الا علم البديع فإنه كاد يتوقف عند الحد الذي وصل إليه مع السكاكي (3) فغدا لا يثير اهتمام الدارس ، شأنه في ذلك شأن بقية أبواب البلاغة .

هذا المسار هو الذي يفسر كبر الحظ الذي كان للبحور والقوافي في تطبيقات الدارسين حديثا (4) إذا قيس بحظ ضروب الموسيقى المطلقة من الاهمال .

فلم تدرس مما نسميه « موسيقى الحشو » ، خصائص الصوت المعزول عن الاطار الدلالي ، ولا خصائص الأصوات المحصورة في الاطار الدلالي الأدنى كالترديد والتكرار والجناس ، ولا خصائص الاطار الدلالي الموسع وضروب التقطيع التي يقوم عليها ، ولا خصائص القافية والترصيع وما شاكلها من ألوان الموسيقى الخاصة .

أما موسيقى الاطار ، فلم تنل هي نفسها حظها الكافي من الدرس ، والقوافي في ذلك أقل حظا من البحور ، بالإضافة إلى قلة الذين انصرفوا إلى هذا الضرب من البحث ، وعدم استناد عمل بعضهم على عمل البعض الآخر واختلاف المناهج .

أما نحن ، فسندرس مختلف مظاهر موسيقى « الشوقيات » في باين كبيرين : باب موسيقى الاطار ، وباب موسيقى الحشو .

في الأول نهتم بخصائص الاطار الموسيقية فنعالج ما يتولد من ايقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى « الوجوب » . ونعني بالوجوب ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر ، ويشمل ذلك البحور والقوافي .

وفي الثاني ندرس ما يتولد من ايقاع موسيقي متميز عن تركيب الأصوات في البيت الشعري بمقتضى « الجواز » ونعني بالجواز ما لم يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم شعره ، وما لم يكن جوهريا ،

(1) انظر باب « الحركة » من هذا البحث .

(2) انظر دائرة المعارف الاسلامية ، خاصة فصل « عروض » ، وانظر تعقيب محمد اليعلاوي عليه في فصل « مشكلة الدوائر الخيلية » بحوليات الجامعة التونسية .

(3) هو أبو يعقوب يوسف السكاكي المتوفى سنة 626 هـ . وكتابه « مفتاح العلوم » .

(4) التطبيقات العامة : ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر . وجان فاداي ، مساهمة في تاريخ العروض العربي . وجمال الدين بن الشيخ ، الانشائية العربية . وانظر دراسة خاصة : ل د . د . مصلح : الشكل في شعر أبي القاسم الشابي .

بحيث قد يستخدم في بيت دون آخر ، أو في مجموعة أبيات دون أخرى ، فوجوده أو انعدامه لا ينجر عنه خلل موسيقي أو تحريف . فهذه المظاهر الموسيقية الخاصة بالحشو تلفت الانتباه من حيث هي أما قصدت لذاتها وأما قصدت لصلتها بالمعاني ، فنبحث لها عن دورها الوظيفي المميز لها عن موسيقى الاطار .

الفصل الأول موسيقى الاطار

البحور :

قدّم بود ولا موت احصاء سريعاً للأوزان التي قام عليها شعر شوقي ، واقتصر على بيان مدى اتجاهه إليها (1) . وكل قيمة هذا العمل بالنسبة إلينا في كون احصائه يشمل أشعار « الشوقيات المجهولة » ، بينما فضلنا نحن إخراجها لحاجتها في وضعها الراهن إلى مزيد التحقيق ، ولقلة تداولها بين أيدي الناس اليوم ، ولأن خروجها من الحساب لا يمسّ النواحي الجوهرية في شيء كما تبين النتائج التي انتهينا إليها .

فقد أقمنا إحصاءات متعدّدة وضبطنا نسب الاتجاه على حدة ، ونسب النفس على حدة ليقيننا من علاقة تخيّر البحر بمدى النفس (2) في القصيدة ، وأقمنا جداول في ذلك ثم قابلنا المعطيات بعضها البعض الآخر مما مكّننا من استخلاص النتائج الكاشفة عن خصائص استخدام البحور في شعر الشاعر .
وصف البحور المستخدمة :

نقسم بحور الشعر إلى ثلاث مجموعات نظرية بالاعتماد على عدد المقاطع المكوّنة لكل مجموعة : مجموعة الكامل والوافر التي يقوم كل بحر منها على 30 مقطعا ، ومجموعة الطويل والبسيط والمديد ويقوم كل بحر منها على 28 مقطعا ، ومجموعة بقيّة البحور التي لا يتجاوز أي بحر منها 24 مقطعا .

(1) مجموعة 30 مقطعا : (18 قصيرا و12 طويلا) ولا تضمّ إلاّ بحري دائرة (3) المؤتلف :

أ - الكامل :

هذا البحر موحد التفعيلة . وقد استخدم في شعر العرب تاما ومجزؤا . وشوقي استعمله في مظهره كثيرا . فقد أقام عليه 115 قصيدة من 370 ، فنسبة اتجاهه إليه تقدّر بـ 31،08% . ورغم ارتفاع نسبة الاتجاه هذه ، فإنّ نسبة نفسه فيه أرفع بقليل ، إذ بلغت أبياته منه 3.681 ، فكانت نسبة النفس 32،52% ، ومعدّل أبيات القصيدة منه 32 .

والملاحظ أنّ قصائده التي على الكامل طويلة ، فليس منها إلاّ 15 بين قطعة ونقطة .

(1) أحمد شوقي ، الرجل وأعماله ، ج 2 ص 483 - 485 .
(2) على خلاف ما ذهب إليه جمال الدين بن الشيخ ، الانشائية العربية ص 207 .
(3) انظر بصفة خاصة : محمد اليملاوي : « مشكلة الدوائر الخيلية » .

والناظر في توزيع الأغراض على البحور يلاحظ مرونة مطلقة في استخدام الكامل ، فلا يكاد يجد غرضاً من الأغراض في « الشوقيات » لم يقل فيه الشاعر شيئاً من هذا البحر – إلا أن أكثر قصائده التي من الكامل : رثائية (القصائد 25/الآيات 984) ، وغزلية (القصائد : 22/الآيات 204) ، واجتماعية (القصائد 21/الآيات 724) .

ب – الوافر :

هذا البحر كذلك موحد التفعيلة . وقد ورد في شعر العرب تاماً ومجزؤاً . ولستخدام في شعر شوقي في مظهره في 35 قصيدة أي بنسبة 9،45% ، ونزع نفسه فيه إلى الطول فقد كانت جملة الآيات منه 1.232 ، أي بنسبة 10،80% ومعدل القصيدة 35،1 .

والملاحظ أن قصائده التي على الوافر طويلة كذلك ، فليس منها إلا قطعة واحدة وثلاث نتف .

والوافر كالكامل في مرونته ، فقل من الأغراض ما لم يرد منه شيء على الوافر ، والطريف في استخدام هذا البحر توزيعه على الأغراض توزيعاً يكاد يكون متساوياً من غرض إلى آخر . فإذا صرفنا النظر عن الجزئيات أمكن أن نقول أن الوافر هو أكثر البحور مرونة مدى وعمقا في « الشوقيات » .

(2) مجموعة 28 مقطعا : (8 قصيرة و20 طويلة) ولا تضم إلا بحرین من بحور دائرة المختلف :

أ – الطويل :

هذا البحر مزدوج التفعيلة . ولم يرد في شعر العرب إلا تاماً . وقد استعمل شوقي هذا البحر أساساً في 24 قصيدة أي بنسبة 6،48% ، إلا أن نفسه فيه كان يتزع إلى الطول ، إذ بلغت أبياته التي على الطويل 829 ، فارتفعت النسبة إلى 7،32% ، ومعدل القصيدة من الطويل عنده 34،5 .

فقصائده من الطويل مطولات غالباً ، فمنها 15 تتراوح أبياتها ما بين 7 و50 بيتاً ، و4 أكثر طولاً إذ تتراوح أبياتها ما بين 51 و100 ، وواحدة طويلة جداً إذ تصل أبياتها إلى 260 ، وهي ثاني قصائد شوقي في ترتيب المطولات (1) ، وهذه القصيدة سياسية تاريخية وطالعتها :

بِسِيفِكَ يَعْزِلُ الْحَقُّ وَالْحَقُّ أَغْلَبُ وَيُنْصَرُّ دِينَ اللَّهِ أَيْتَانِ تَضْرِبُ (2)

وأكثر القصائد التي على الطويل رثائية (القصائد 8/الآيات 294) وغزلية (القصائد 8/الآيات 101) .

ب – البسيط :

هذا البحر كذلك مزدوج التفعيلة . ولم يرد في شعر العرب إلا تاماً ، هذا إذا اعتبرنا مخلع البسيط بحراً فرعياً مستقلاً عنه . أما شوقي فاستعمل البسيط الأصلي التام دون المخلع إطاراً صوتياً عاماً لـ 32 قصيدة أي

(1) بعد قصيدة له من الخفيف تبلغ 264 بيت ، وهي سياسية تاريخية أيضاً سنشير إليها في محلها .

(2) ج 1 ص 42 .

بنسبة 8،64% وكانت جملة أبياته منه 1.021 أي بنسبة 9% ، ومعدل القصيدة منه 31،9 . مما يسمح باعتبار أن نزعة الشاعر إلى اختيار البسيط متكافئة مع نزعته إلى مدّ النفس فيه جملة .

وتعتبر قصائده التي على البسيط طويلة ، إذ لم يرد قصيرا إلا قطعتان ونتفة ويتيم .

وأكثر أشعاره التي على البسيط : غزلية (القصائد 10/الآيات 106) ، واجتماعية (القصائد 5/الآيات 176) .

والملاحظ أن بقية قصائده التي على هذا البحر موزعة على أغلب الأغراض المطروقة في ديوانه ، مما يضيف على هذا البحر مرونة خاصة في تلاؤمه مع مختلف الأغراض .

(3) مجموعة 24 مقطعا ، وتضمّ بحور دوائر المجتلب والمشتبه والمتفق .

دائرة المجتلب : (6 مقاطع قصيرة و18 مقطعا طويلا) :

أ - الرجز :

هذا البحر موحد التفعيلة . وقد ورد في شعر العرب تاما ومجزؤا ومشطورا ومنهوكا ، وتميّز عن بقية البحور في التطبيق عندهم بمظهرين :

— استعماله بحرا عاديا موحد القافية كبقية البحور ، فدخلت الأشعار التي منه في باب القصيد .

— واستعماله بحرا خاصا متنوع القوافي مصرّع الآيات ، فسميت الأشعار التي على هذا النمط بالأراجيز . وشوقي قد استعمله في هذين المظهرين كثيرا . ولئن استحضت الأراجيز درسا خاصا ، يعتمد موسيقاها المميزة ، فإن محلّها في باب القوافي وسباني (1) . على أن من الجوانب ما يهمّ التعرض إليه في هذا المجال :

فقد وردت 48 قصيدة في « الشوقيات » من الرجز أي بنسبة 12،97% إلا أن نفس الشاعر فيه كان محدودا جدا ، فلم تتجاوز أبياته منه 836 أي نسبة 7،38% وكان معدل القصيدة : 17،4 . فالذي يلفت الانتباه في استخدام هذا البحر هو أن التزعة إلى اختياره إطارا صوتيا عند شوقي كانت متناسبة تناسبا عكسيا مع النفس فيه .

والملاحظ أيضا أن الشاعر يكاد يحضه لغرض التعليم إما في الحكايات وهي القصص المثلية وإما في أشعار تربوية مباشرة ، فقد خصص منه 38 قصيدة لهذا الغرض من جملة 48 .

فنستطيع أن نصنف أساليب استخدام الرجز في « الشوقيات » كالآتي :

— قصيدا : 12 مرة (2)

— أرجوزة : 36 مرة

(1) انظر فصل قوافي الأراجيز ونظائرها .

(2) ضمنا قصيدة « توت عنج آمون والبرلمان » (ج 2 ص 158) إلى القصائد ، وذلك لأنها وإن وردت مصرعة الآيات كلها فإنها لم تتنوع فيها القوافي فجميع أشطرها على القافية العامة . انظر خصائصها في فصل « المصراع » .

وردت :

– لأغراض متنوعة : 10 مرات

– لغرض التعليم : 38 مرة .

مع الملاحظ أن كل أراجيزه الست والثلاثين تطرق غرض التعليم . فإذا تأملنا أمكن أن نفسر نزعة الشاعر إلى كثرة استخدام الرجز في غرض التعليم مع تقصير النفس فيه باتجاهه به إلى النشء من الأطفال (1) .

ب – الهزج :

هذا من البحور الموحدة التفعيلة كذلك . ولم يرد في شعر العرب إلا مجزوءا . وكذلك استعمله شوقي . أما حظه من الاستعمال عنده فلم يتجاوز 4 مرات أي نسبة 1،08% ونفسه فيه كان يتزع إلى القصر ، فجمله الأبيات التي منه 91 ونسبتها 0،80% ، ومعدل القصيدة : 22،7 .

وهذه القصائد التي من الهزج تتراوح كلها بين 7 و 50 بيتا ، وتوزيعها على الأغراض لا يلفت الانتباه فأحدى الأربعة وصفية (11 بيتا) والثانية مدحية (39 بيتا) واثنان اخوانيتان (41 بيتا) .

ج – الرمل :

هذا كذلك موحدة التفعيلة ويرد تاما ومجزوءا وشوقي استعمله بوجهيه في 31 قصيدة أي بنسبة 8،37% ، ونزع نفسه فيه إلى الطول ، فقد بلغت أبياته منه 1.216 أي نسبة 10،74% ومعدل القصيدة : 39،2 .

والملاحظ عامة أن أغلب أشعاره التي على الرمل أبياتها ما بين 7 و 50 (22 قصيدة) وله قصيدة واحدة منه طويلة جدا تصل إلى 132 بيت وهي موشح نظم معارضة لقصيدة قديمة (2) .

ويتميز هذا البحر في توزيعه على أغراض الشعر بمرونة ظاهرة ، ويلفت الانتباه استعماله كثيرا في غرضين : الرثاء (7 قصائد) والتعليم (7 قصائد) .

وإذا كانت كثرة استخدام الرمل في الرثاء ليست ذات بال ، لأن هذا الغرض حظي بأكثر نصيب من أشعار الشاعر ، فإن استخدامه لغرض التعليم يستدعي تأملا – :

فالأشعار التعليمية السبعة صنفان :

– 4 قصائد عادية ، و 3 أشعار على نمط الأراجيز ، أي متنوعة القوافي ، مصرعة الأبيات ، ونلاحظ :

(1) أن الرمل هو البحر الوحيد الذي استخدمه شوقي على نمط الأراجيز من بقية البحور .

(2) أن القصائد الرثائية السبع بلغت أبياتها 387 بينما لم تبلغ جملة أبيات القصائد التعليمية السبع سوى 95 .

(1) انظر جدول الأراجيز .

(2) ج 2 ص 171 صقر قریش (عبد الرحمان الداخل) عارض بها شوقي موشح ابن الخطيب . انظر باب المعارضات .

جدول الأشعار وعدد الأبيات موزعة على الأغراض

الايات عدد	عدد الأشعار	ما دون القصيدة			القصائد						الأغراض الشعرية
		الايات 1	التنف 3 - 2	القطع 6 - 4	50 — 7	100 — 51	101 150 —	151 200 —	201 250 —	250 <	
695	19		1 2		12 345	6 348					السياسية
815	10				4 146	4 304	1 105			1 260	السياسية التاريخية
482	12				9 280	3 202					السياسية الاجتماعية
154	3				1 45	2 109					السياسية الدينية
464	5			1 4	1 29	2 167				1 264	التاريخية
221	3				1 12	1 77	1 132				التاريخية الاجتماعية
310	6				4 84	1 73		1 153			الوصفية التاريخية
1448	41		1 2		30 884	10 562					الاجتماعية
80	2				2 80						الدينية الاجتماعية
460	5				2 68	1 71	1 131	1 190			الدينية
252	8			1 4	6 188	1 60					المدح
1112	33		1 2	1 5	22 494	8 501	1 110				الوصفية
2727	66		1 3	6	45 1525	19 1193					الراثية
139	8		4 9		3 62	1 68					الفلسفية التأملية
641	59	2 2	7 15	3 15	47 609						الغزلية
120	12		2 6	2 10	8 104						الاخوانية
103	8		2 4		6 99						العائلية
832	63		1 3	5 28	57 801						التعليمية
4	2		2 4								الفخرية
83	1					1 83					الحنين الى الوطن
178	4				2 59	2 119					تعلق البلدان
	370	2	22	14	262	62	4	2	0	2	جملة الأشعار
11.320		2	50	72	5914	3937	478	343	0	524	جملة الأبيات

وهذا يؤكد مرة أخرى أن ظاهرة تنويع القوافي وتصريح الأبيات ، في الأراجيز الحقيقية أو في القصائد التي على نمط الأراجيز ، مرتبطة في « الشوقيات » بتقصير الأشعار ومخصوصة بغرض التعليم .

دائرة المشتبه (6 مقاطع قصيرة و18 مقطعا طويلا) :

أ - الخفيف :

هذا البحر مزدوج التفعيلة ، ويرد تاما ومجزؤا . وقد استعمله شوقي بمظهره كثيرا . فبنى عليه 33 قصيدة فكانت نسبة اتجاهه إليه 8،9% ، وبلغت أبياته منه 1.233 : فكانت نسبة النفس فيه 10،89% ، ومعدل القصيدة 37،3 فنسبة طول النفس أرفع من نسبة الاتجاه .

ومن الخفيف كانت أطول قصائد شوقي على الإطلاق ، فقد بلغت 264 بيت وهي قصيدة تاريخية من قصائد الشباب ، وهي أولى القصائد التي تطالعنا في ديوانه (1) .

والخفيف مرن في توزيعه على الأغراض ، غير أن 10 من قصائده كانت رثائية (363 بيت) ، و5 غزلية (54 بيت) و4 وصفية (193 بيت) .

ب - السريع :

هذا كذلك مزدوج التفعيلة . ولا يرد إلا تاما ، وقد بنى عليه شوقي 15 من قصائده بنسبة 4،05% ، وبلغت أبياته منه 242 أي نسبة 2،12% ومعدل القصيدة 16،8 ، فنسبة النفس فيه دون نسبة الاتجاه إليه بكثير . وثلاث قصائد الشاعر التي منه تتراوح أبيات كل منها ما بين 7 و50 بيتا .

والسريع مرن من حيث توزيعه على الأغراض ، غير أن 5 من أشعاره منه غزلية (39 بيتا) و4 تعليمية (36 بيتا) وله قصيدة منه سياسية تاريخية طويلة جدا تقع في 56 بيتا (2) .

ج - المقتضب :

هذا مزدوج التفعيلة أيضا . ولا يرد إلا مجزؤا وقد بنى عليه شوقي قصيدتين : وصفية بـ79 بيتا ورثائية بـ35 بيتا ، بنسبة 0،54% فجملة الأبيات 124 ، ونسبتها 1،9% ، ومعدل القصيدة : 62 ، فنسبة إطالة النفس فيه أكثر بكثير من نسبة الاتجاه إليه .

د - المجتث :

هذا كذلك مزدوج التفعيلة ، ولا يرد إلا مجزؤا وقد بنى عليه شوقي 5 قصائد ، فنسبة الاتجاه 1،35% . وجملة الأبيات 65 . فنسبة النفس : 0،57% ، ومعدل القصيدة : 13 بيتا ، فالواضح أن نسبة الاتجاه أكثر من نسبة النفس بكثير . والملاحظ أن 4 من هذه الأشعار الخمسة أبياتها ما بين 7 و50

(1) ج 1 ص 17 .

(2) ج 1 ص 72 .

والطريف أن 4 من هذه الخمسة كذلك قصائد تعليمية (58 بيتا) .

دائرة المتفق : (8 مقاطع قصيرة و16 مقطعا طويلا) :

أ – المتقارب :

هذا البحر موحد التفعيلية ، ويرد تاما ومجزؤا ومشطورا . الا أن شوقي لم يستعمله إلا تاما وذلك في 21 قصيدة أي بنسبة 5،67% ، ونسبة الاتجاه هذه متكافئة مع نسبة النفس إذ بلغت أبياته منه 615 أي نسبة 5،43% ، ومعدل القصيدة : 29،2 . وتكاد تكون كل أشعار شوقي التي من المتقارب ما بين 50،7 بيتا (19 من 21) .

ويتميز هذا البحر بمرونة في توزيعه على الأغراض في « الشوقيات » ، ولا نرى أنه يتزع إلى الاختصاص بغرض معين بارز ، وإن كانت أكثر قصائده منه رثائية (6 قصائد/186 بيت) نظرا إلى أن الرثاء كما لاحظنا يحتل المرتبة الأولى في شعر شوقي .

ب – المتدارك :

هذا كذلك بحر موحد التفعيلة . ويرد تاما ومجزؤا ومشطورا . وأشعار شوقي منه 5 ونسبتها 1،35% وأبياتها 135 ونسبتها 1،19% ومعدل القصيدة 27 ، فالملاحظ أن نسبة الاتجاه إليه متقاربة ونسبة البقاء فيه . وأغلب قصائده منه ما بين 7 و50 بيتا .

وأكثر استخدام المتدارك في « الشوقيات » للوصف (قصيدتان/80 بيتا) .

خصائص استخدام البحور :

1) التواتر في البحور :

أ – الدراسة الآتية :

يلاحظ المتأمل – في مظاهر استخدام بحور العروض إطارا صوتيا عاما في « الشوقيات » – أن الشاعر لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل . فتقيده بها كان كاملا واحترامه لها كان مطلقا . فشوقي – من هذه الناحية – من المحافظين على قيود القدماء العروضية بين المعاصرين .

الا أنه لم يستخدم البحور الستة عشر كلها . هكذا لم يحظ المديد ، وهو من دائرة المؤلف ولا المنسرح ولا المضارع ، وكلاهما من دائرة المشتبه ، ولو بيت واحد في ديوانه .

وإذا نظرنا إلى سلم التواتر الذي توزعت فيه البحور المستخدمة على الأشعار تبين أن :

(10) الكامل يحتل المرتبة الاولى بمعدل	% 31,08
(2) يليه الرجز بنسبة	% 12,97
(3) فالوافر بنسبة	% 9,45
(4) فالخفيف بنسبة	% 8,9
(5) فالبسيط بنسبة	% 8,64
(6) فالرمل بنسبة	% 8,37
(7) فالطويل بنسبة	% 6,48
(8) فالمتقارب بنسبة	% 5,67
(9) فالسريع بنسبة	% 4,05
(10) فالمتدارك بنسبة	% 1,35
(11) والمنجث بنسبة	% 1,35
(12) فالهزج بنسبة	% 1,08
(13) فالمتنضب بنسبة	% 0,54
	% 100 =

فالبحر الكامل أكثر بحور الشعر تواترا في شعر شوقي ، إذ قارب اتجاه الشاعر إليه نسبة الثلث . بينما ظهر أن المتنضب هو أقل البحور عنده استعمالا من جملة البحور الثلاثة عشر ، إذ لم يبن عليه الاقصيدتين من كامل الديوان .

أما بقية البحور المستخدمة وعددها 10 فكانت في أربع مراتب عامة :

(1) الرجز في المرتبة الثانية منفردا .

(2) ثم الوافر فالخفيف فالبسيط فالرمل ، في مرتبة أخرى .

(3) ثم الطويل فالمتقارب فالسريع .

(4) ثم المتدارك والمنجث فالهزج .

هذا بالنظر إلى عدد الأشعار بمختلف أنواعها وبقطع النظر عن عدد الأبيات التي تضمنتها . معنى ذلك أن هذه النتائج لا تعطينا الاصورة واحدة ، هي : مدى اختيار شوقي بحوره الشعرية .

أما إذا رمنا تبين مدى بقاء الشاعر في نطاق البحور التي يختار ، ومدى اطالته النفس وحدودها ، فوجب النظر إلى البحور موزعة على عدد الأبيات . فإننا - حيث - نلاحظ تغيرا في النسب ودرجات سلم التواتر على الوجه التالي :

(1) الكامل يحتل المرتبة الاولى بمعدل	% 32،52
(2) فالخفيف بنسبة	% 10،89
(3) فالواقر بنسبة	% 10،88
(4) فالرمل بنسبة	% 10،74
(5) فالبسيط بنسبة	% 9
(6) فالرجز بنسبة	% 7،38
(7) فالطويل بنسبة	% 7،32
(8) فالمتقارب بنسبة	% 5،43
(9) فالسريع بنسبة	% 2،12
(10) فالمتدارك بنسبة	% 1،19
(11) فالمقتضب بنسبة	% 1،09
(12) فالهزج بنسبة	% 0،80
(13) فالمجتث بنسبة	% 0،57
	% 100 =

ومن المقارنة بين هذا السلم والسلم السابق نستخلص النتائج التالية :

الكامل يبقى محتفظا بنفس المرتبة ، ويبقى منفردا بتواتره البالغ ، وإن تجاوزت نسبة الأبيات فيه نسبة الأشعار بقليل فنستطيع أن نقرر على هذا الأساس أن ثلث شعر شوقي من البحر الكامل مدى وطول نفس والرجز الذي كانت نسبة اختياره إياه تقدر بـ 12،97% أصبحت نسبة بقاءه فيه 7،38% ، أي أنه تأخر بـ 4 درجات . ونفسر انخفاض هذه النسبة بعاملين :

– القصر الغالب على قصائده التي على الرجز ، والغرض الخاص الغالب فيها وهو تعليم النشء بقصائد تربوية مباشرة أو حكايات .

– وطرات تغييرات طفيفة تمثلت في تقدم الخفيف بدرجة والرمل بدرجة والمقتضب بدرجتين وتأخر المجتث بدرجتين . ويمكن تصنيف البحور على هذا الأساس أربعة أصناف ، بقطع النظر عن الكامل :

- (1) الخفيف فالوافر فالرمل فالبيسط ، في مترلة .
- (2) والرجز فالطويل فالمتقارب ، في أخرى .
- (3) والسريع فالمتدارك فالمتنضب في مترلة موالية .
- (4) والهزج فالمجث ، في مترلة أخيرة .

ب - الدراسة الزمانية :

نسبة التواتر التي تخضع لها الأوزان في الشعر العربي هي المسألة التي تركزت عليها تطبيقات المحدثين . بدأ ذلك (1) سنة 1937 مع المستشرق براونليخ الذي درس الشعر الجاهلي (2) . وتواصل مع المستشرق فاداي الذي درس سنة 1955 شعر القرنين الأول والثاني الهجريين (3) - ولا يبدو أنه اعتمد عمل براونليخ - وتقدم مع جمال الدين بن الشيخ الذي درس سنة 1975 شعر النصف الأول من القرن الثالث بصفة خاصة ، مستفيدا من العاملين السابقين (4) .

ونجد إلى جانب ذلك دراسة شاملة للشعر العربي من الجاهلية إلى العصر الحديث قام بها إبراهيم أنيس سنة 1950 (5) - إذن قبل فاداي - وركزها على نماذج متعددة من شعر العرب منهم شوقي - ، ولكنه لم يعتمد عمل براونليخ ، ولا كان جمال الدين بن الشيخ اعتمد عمل إبراهيم أنيس . لكن الذين قاموا بأعمال جزئية في ذلك ممن كتبوا بالعربية في السنوات الأخيرة (6) ، اقتصروا على عمل إبراهيم أنيس وحده ولم يعتمدوا غيره .

كل هذه الأعمال ركزها أصحابها على نسبة الاتجاه حيناً - أي معتبرين عدد الأشعار ، قصائد كانت أو مقطوعات - وعلى نسبة النفس حيناً آخر ، أي معتمدين عدد الأبيات .

(1) نبه إلى أن العرب في القديم ان لم يعالجوا الاحصاء المرقم في دراسة بحور الشعر ، فقد تنبهوا إلى قيمة مدى الشيوع فرتبوا البحور حسب التخمين في معرض الحديث عن خصائصها الموسيقية . هذا ترتيبها حسب حازم القرطاجني : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الاعاريض وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان . ووجد الاثنان في بعضها أعم من بعض . فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبيسط ، ويتلوها الوافر والكامل . ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى . وقد نبه على هذا في المديد أبو الفضل بن العبد . فأما المنسرح ففي أطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وإن كان الكلام فيه جزلاً . فأما السريع والرجز ففيهما كسازة . فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الاعاريض الساذجة المتكررة الاجزاء ، وإنما تستحل الاعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها . فأما الهزج ففيه مع ساذجته حدة زائدة . فأما المجث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما . فأما المضارع ففيه كل قبيحة . ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب وإنما وضع قياساً ، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتناقص على ما تقدم » : منهاج البلغاء ، ص 268 .

(2) نعتمد عمله من خلال ما أورده ابن الشيخ .

(3) جان فاداي ، مساهمة في تاريخ العروض العربي .

(4) الانشائية العربية : 203 - 253 .

(5) موسيقى الشعر : 191 - 208 .

(6) انظر بصفة خاصة د . صلح ، فصل « الشكل في شعر أبو القاسم الشابي » ،

ولم يكن ذلك واضحا في الاختيارات المنهجية التي ذكرها ، ولا رأيها انتهموا إلى إقامة نوعين من الجداول . وما كان ذلك بمضير لولا أنه قد يخفي بعض الطرافة كالتى في الرجز ، على ما بينا عند شوقي . لكن نتائج هذه الأعمال تبقى محتفظة بملامح الواقع في شعر العرب بصفة عامة ، وذات أهمية بالنسبة إلينا .

فلذا قارنا بينها وبين ما انتهينا إليه من دراسة « الشوقيات » ، وصلنا إلى ضبط الخصائص التالية في شعر شوقي :

(1) يسجل البحر الكامل مع شوقي أرفع نسبة من كل نسبة في الأشعار القديمة والحديثة المدروسة . وقد لوحظت نزعة نسبته إلى الارتفاع منذ القديم حتى وصلت في القرن الثالث إلى 60، 20% وهو رقمها القياسي في القديم .

(2) لاحظ ابن الشيخ نزعة الرجز إلى التأخر منذ القديم . وقد بدا أثر الرجز في شعر المحدثين قليلا ، وأنه لمعلوم عند بعضهم (فالشابي لم يستعمله أبدا) ولكن شأنه مع شوقي طريف ، ولم يهتد إبراهيم أنيس إلى هذه الطرافة ، لأنه - فيما يبدو - اعتمد هذه المرة نسبة النفس والتي قدرها بـ 6% تقريبا (4 للتام و2 للمجزوء) وقدرناها بالضبط بـ 7، 38% ، بينما لو اعتمد نسبة الاتجاه للاحظ أنها تصل إلى 12، 97% ، وبها يحتل الرجز في شعر شوقي المرتبة الثانية .

(3) بدا الوافر قار النسبة في القديم ، وإن لوحظت فيه نزعة إلى التأخر محتشمة جدا ، أما في الحديث فهو في تأخر ملحوظ عامة ، بل هو معلوم عند البعض (فالشابي لم يستعمله مطلقا) ، ولكنه يرد في شعر شوقي بنسبة هامة ، هي النسبة العامة التي كانت له في القديم .

(4) كانت نسبة الخفيف متصاعدة في القديم وهي في تصاعد أكبر في الحديث (إذ يصل مع الشابي إلى أكثر من 40%) ، لكنه عند شوقي لم يتجاوز النسبة التي كان عليها في القرن الثاني الهجري .

(5) لاحظ ابن الشيخ أن البسيط كان في القديم في تقدم ملحوظ ، ونلاحظ بالاعتماد على إحصائيات إبراهيم أنيس أنه في الحديث في تأخر ملحوظ ، أما النسبة التي وصل إليها عند شوقي فتعادل أضعف نسبة قديمة كانت له وأقوى نسبة حديثة وصل إليها .

(6) بدا الرمل ضعيف الاستخدام في الشعر القديم ، ولكن الشعر الحديث ينهض به نهضة كبيرة ونعتبر نسبته التي كان عليها في شعر شوقي ممثلة لمعدل الاتجاه إليه في الحديث .

(7) تعدّ نسبة الطويل أرفع نسبة في القديم ولكن نزعتها إلى التأخر كانت ملحوظة منذ تلك العهود . فهي ضعيفة في الحديث ، ولوحظت نزعتها إلى مزيد الضعف . ونسبة استخدام الطويل في شعر شوقي من أضعف النسب الحديثة .

(8) لازم المتقارب نسبة ضعيفة في القديم والحديث وكذلك كانت نسبته في شعر شوقي . ولكن يبدو أن حظه إلى الارتفاع الكبير مع بعض المعاصرين (فنسبته عند الشابي 8، 19%) .

(9) لاحظ ابن الشيخ أن السريع كان قديما ، في تقدم ملحوظ ، لكننا نلاحظ أنه يترع في الحديث إلى الاستقرار في معدله القديم العام . على أنه عند شوقي يصل إلى نسبة ضعيفة ، هي من أضعف نسبة القديمة ، وتعتبر متوسطة إذا قيست بالنسب الحديثة .

(10) أما بحور المتدارك والمجث والهج والملتضب قليلة الأثر في الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، وكذلك شأنها عند شوقي .

(11) وأما المديد والمنسرح والمضارع فبحور لم يستعملها شوقي ، وقد لوحظ أن المديد كاد ينعدم حظه من الاستعمال بداية من القرن الثالث الهجري ، وأن المنسرح لازم نسبة ضئيلة جدا لم يتحول عنها في القديم والحديث وأن المضارع لا يكاد يذكر لا في قديم ولا حديث .

يفضي بنا ذلك إلى أن شعر شوقي يترع إلى المحافظة على الاطار الكلاسيكي بملازمته النسب القديمة في استخدام الوافر والخفيف والبسيط والسريع ، ولكن نزعتة إلى الخروج عن الاطار الكلاسيكي واضحة جلية في الصعود بنسبة البحر الكامل والتزول بنسبة البحر الطويل .

وقد بدا شوقي - بالنسبة التي وصل إليها الرجز في شعره - مخالفا للاتجاهات القديمة والحديثة جميعا ، ولعلته بهذه النسبة المرتفعة يرجع بنا إلى واقع كان عليه الشعر العربي في نشأته الأولى ، ولم يُحتفظ بنماذجه لتدرس وتقدر نسب الرجز فيها (1) .

والنظر في البحور باعتماد البنية المقطعية المكونة لكل بحر يلقي أضواء أخرى على أساليب استخدام ما استخدم منها ، بل حتى على ما لم يستخدم ، لكن طريق ذلك مليئة بالمخاطر :

فعلى ماذا يكون الاعتماد في الدرس ؟ أعلى صور البحور النظرية ؟ أم على صورها التطبيقية ؟ ثم كيف يعالج مشكل التمام والجزء في البحور ؟ وهل أن ضبط مختلف الصور التطبيقية بكل جزئياتها ممكن الحصول ؟ ... هذا قليل من أسئلة جمّة يمكن أن تطرح . ولذلك فإنّ ما سنقدمه ، نشفع نتائجه مسبقا بكثير من الاحتراز .

فسنعالج دراسة خصائص التركيب المقطعي في بحور شوقي ، وسنسى إلى ربطها بدرجات التواتر ، انطلاقا من الصورة التطبيقية الغالبة في شعر العرب دون النظرية ، لأن هذه متوهمة وتلك واقعة . الا أننا سنقتصر في دراسة ذلك على ظاهرة الاتجاه إلى البحور لا على ظاهرة مدى النفس فيها ، لأن العبرة هنا هي باختيار الاطار الصوتي العام ، لا بمدى النفس ، وعلى هذا الأساس سنركز الدراسة على البحور في صورها العامة ، لا في حالات ورود بعضها تاما حينا ومجزؤا حينا آخر .

فلننظر في جدول البنية المقطعية في البحور المستخدمة ، حسب تواترها في « الشوقيات » :

(1) انظر القسم الخاص ببحر الرجز في « موسيقى الشعر » لإبراهيم أنيس ص 126 - 139 . ورجيس بلاشار ، تاريخ الادب العربي ج 2 في عدة مواطن أهمها ص 361 وص 364 وص 370 وص 371 .

جدول البنية المقطعية في البحور المستخدمة حسب التواتر

البحور	نسبة تواتر الاشعار	عدد المقاطع		الفارق بين المقاطع
		القصيرة	الطويلة	
الكامل	31,08	18	12	6 +
الرجز	12,97	6	18	12 —
الوافر	9,45	14	12	2 +
الخفيف	8,9	6	18	12 —
البسيط	8,64	8	20	12 —
الرمل	8,37	6	16	10 —
الطويل	6,48	8	20	12 —
المتقارب	5,67	8	16	8 —
السريع	4,05	6	16	10 —
المتدارك	1,35	8	16	8 —
المجتث	1,35	4	12	8 —
الهزج	1,08	4	12	8 —
المقتضب	0,54	8	8	0

هذا الجدول يمكن من تفسير سلم التواتر في بحور شوقي بما يلي :

يتربع بحران يفوق عدد المقاطع القصيرة فيهما الطويلة إلى التواتر البالغ وهما الكامل وله الأولوية المطلقة والوافر وهو الثالث في سلم التواتر ، وكلاهما ينتمي إلى نفس الدائرة .

وبقية البحور ، مقاطعها القصيرة أقل من الطويلة ، ويمكن اخضاعها لثلاثة أصناف مقارنة بالاعتماد على الفارق الذي بين نوعي المقاطع المكونة لكل بحر منها :

- الصنف الأول يضم : الرجز والخفيف والبسيط والرمل والطويل .
- الصنف الثاني يضم : المتقارب والسريع والمتدارك والمجتث والهزج .
- الصنف الثالث ولا يضم إلا المقتضب .

وشدّ من هذه البحور الباقية الرمل والسريع ، فلم تتزلهما درجة تواترهما في المقام الذي يناسب تطوّر سلم الفارق بين المقاطع .

هذه المعطيات تسمح برّد أساليب استخدام البحور في « الشوقيات » إلى هذه التزعة : تواتر البحور متناسب مع الفارق الذي بين عدد مقاطعها .

أو بعبارة أخرى ، نقول : يكبر حظ البحر من التواتر بقدر ما يكون الفارق بين المقاطع القصيرة والطويلة كبيرا .

هذه التزعة يؤكدها واقع البحور التي لم يستخدمها الشاعر : فالناظر في البنية المقطعية في البحور التي لم نستخدم في « الشوقيات » ، اعتمادا على صورها التطبيقية الغالبة على شعر العرب ، وإن هو لا يستطيع البتّ في سبب عدم استخدام المديد ، بتنا قطعا نظرا إلى أن الفارق بين المقاطع التي تكونه يبلغ (10-) مبلغ الفارق في الرمل والسريع ، فإنه لا يكاد إلا أن يقرّر أن عدم استخدام المنسرح والمضارع يرجع إلى الفارق الضئيل الذي بين المقاطع في كلّ منهما ، والذي لا يتجاوز (4-) وهو حدّ لم يبلغه الفارق في أي بحر من البحور المستخدمة .

الفارق بين المقاطع	عدد الابيات		البحور
	الطويلة	القصيرة	
10 -	16	6	المديد
4 -	14	10	المنسرح
4 -	10	6	المضارع

هذه نتيجة نلح على أنها يمكن أن تكون موضوع نقاش : لأن واقع بحري الكامل والوافر مستعص . ولكنتا نذكرها على أنها باب يمكن أن يقود - بعد البحث الموسع - إلى خصائص الإيقاع في الشعر العربي ، خاصة إذا علمنا أن علماء الأصوات في الحديث يقدرّون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب بـ 45% ويقدرّون نسبة المقاطع الطويلة بـ 55% (1) .

نضيف هذه النتيجة الخاصة بشوقي إلى التيجتين اللتين انتهى إليهما ابن الشيخ في هذا الصدد والمتعلقتين بالفترة التي درسها :

(1) حظ البحر من التواتر مرتبط بحظه من الطول . فكلما كثرت مقاطعه كبر حظه من الاستخدام (2) .

(1) كاتينو ، دراسات في اللسانيات العربية ، ص 198 .

(2) ص 238 .

(2) وهو مرتبط من ناحية ثانية بمدى التركيب في تفاعيله ، فالمركب حظه من الاستخدام أكبر من حظ البسيط (1) .

2 - التام والمجزوء من البحور :

ليس كل بحر عرضة للتغيير الخارجي ، أي ليس كل بحر قابلاً للجزء أو الشطر أو النهك . وليس الجزء الذي في البحور التي لا ترد إلا مجزوءة في التطبيق إذا قيست بصورها النظرية في الدوائر الخيلية ، بمعتبر جزءاً حقيقياً في رأينا ، إنما العبرة بالجزء في البحور التي ترد تامة كما ترد مجزوءة في أشعار العرب .

وشوقي قد استغل أكثر امكانيات التمام والجزء الممكنة في العربية ، هكذا استعمل تامة ومجزوءة بحور : الكامل والوافر والرجز والرمل والخفيف والمتدارك . أما المتقارب فلم يستعمله إلا تاماً .

وقد بلغت جملة أشعاره المجزوءة 60 من 370 أي نسبة 16،2% ، وجملة الأبيات 1.409 من 11.320 أي نسبة 12،4% ، مما يدل على أن نسبة اتجاهه إلى المجزوء من البحور تفوق بقليل نسبة نفسه فيه .

أما تفصيل ذلك بالاعتماد على كل بحر من البحور المذكورة ، وعلى عدد الأبيات دون الأشعار ، فكالآتي :

النسب	عدد الابيات		البحور
	التامة	المجزوءة	
73،4 %	482	354	الرجز
26،5 %	2908	773	الكامل
11،6 %	1089	127	الرمل
10،7 %	65	70	المتدارك
4،4 %	1179	53	الوافر
2،7 %	1201	32	الخفيف

فإذا تأملنا هذا الجدول معتبرين أن معدل الجزء في شعر شوقي هو 12،4% ، لاحظنا :

— أن الرجز يرد مجزوءاً بنسبة بالغة جداً ، يليه الكامل بنسبة كبيرة ،

— بينما قلّ أن يرد الوافر والخفيف مجزوءين .

ولا نرى من البحور مقاربا لمعدل الجزء في « الشوقيات » إلا الرمل يليه المتدارك (1) .

والملاحظ أن اعتماد المجزوء من البحور كان قليلا في القديم بصفة عامة . إلا مع أبي نواس ومدرسته الشعرية في القرن الثاني ، فإن المجزوء مزدهر ولكن ابن الشيخ يؤكد انقراض أثر المجزوء في القرن الثالث ، بينما يلاحظ إبراهيم أنيس نهضة به كبيرة عند المحدثين . فإن معدله في شعر المحدثين يقدر بما يقرب من 20٪ . فيتضح أن شوقي ممن أحيوا نظم الشعر على البحور المجزوءة ، وعبدوا الطريق إليها .

3 - ازدواج البحور :

نجد ظاهرة طريفة في استخدام البحور في « الشوقيات » ، ليست مطردة ولكنها تلفت الانتباه ، وتمثل في إقامة قصيدة وقطعة كل منهما على بحرین مختلفين .

أما القصيدة فهي بعنوان : « أبو الهول » وتطرق موضوعا تاريخيا اجتماعيا وتعدّ جملة أبياتها في الشقين 89 بيتا وطالها :

أَبَا الْهَوْلِ ، طَالَ عَلَيْكَ الْعُمْرُ وَبُلُغْتَ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمْرِ (2)

فجعل الشاعر قسما منها (من 1 إلى 77) على المتقارب وآخر (من 78 إلى 89) على المتدارك وتتميز هذه القصيدة بالحوار الرمزي إلا أنه حوار غير عاديّ لأنه لا يتمثل في سؤال يتلوه جواب يتلوه سؤال آخر فجواب آخر ، وإنما في ثلاثة تدخلات على لسان أربعة أطراف مختلفة وهمية متكاملة متصلة من حيث إن كل طرف منها يعبر عن وجهة نظر خاصة في الموضوع المدروس ولكنها مستقلة منفصلة من حيث أن كل تدخل منها يمثل مناجاة خاصة وقابلة لتخرج في قصيدة منفردة .

ولئن قامت على بحرین مختلفين فهي في الحقيقة ثلاثة أقسام واضحة الفرق على عدد التدخلات ، فالقسم الأول من 1 إلى 73 على لسان رجل والقسم الثاني من 74 إلى 77 على لسان رجل آخر وكلا القسمين من نفس البحر المتقارب ، والقسم الثالث من 78 إلى 89 على لسان فتى وفتاة وهو على المتدارك وخارج في قالب موشع .

هذا المظهر الذي خرجت فيه القصيدة يبين إلى أي حد استغلّ شوقي موضوع التاريخ فإذا به يراه مصدرا لثلاثة مواقف : المعرفة – الاعتبار – والعمل .

فتنوع البحر في هذه القصيدة وتنوع القوافي في القسم الأخير منها ، من الأساليب التي ناسبت العملية التي أقدم عليها الشاعر في إخراج التاريخ من طبيعته المتجمدة التقريرية إلى صورة حية مثمرة .

(1) تجدر الإشارة إلى أن شعر شوقي يكاد يكون مجردا من بقية التفسيرات الخارجية ، فلم نجد في شعره غير ما لاحظنا البعض الأبيات مشطورية حشرناها ضمن المجزوءة في المد .

(2) ج 1 ص 132 .

وأما القطعة فهي بعنوان « دواء المتيم » (1) وهي غزلية وتعدّ من الأبيات أربعة في الشقين ،
وطالها :

دَاوِ الْمُتَيِّمَ دَاوِهِ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَجِدَ الدَّوَا

فجعل الشاعر البيتين الأولين منها على مجزوء الكامل وبني البيتين الباقيين على السريع .

.....

ويمكن حوصلة النتائج العامة التي قادنا إليها البحث في النقاط التالية :

(1) أشعار شوقي في الجملة طويلة جدا ، إلا ما ورد منها على الرجز . وقد غلب القصر على الأشعار التي من الرجز منذ القديم ، وقد لاحظ هذه التزعة فاداي في الفترة التي درسها (2) .

(2) نظام اعتماد البحور في « الشوقيات » هو النظام الكلاسيكي عامة لا يتميز شعر شوقي في ذلك إلا بكثرة ما ورد منه على الرجز . والشاعر بذلك ينفرد من بين القدماء والمحدثين . بل هو بذلك أكثر أصالة من أقدم القدماء الذين وصلتنا أشعارهم ، إذ لا نرى الرجز مزدهرا ازدهاره عند شوقي إلا فيما حدثنا به التاريخ من أشعار ترجع إلى عهد نشأة الشعر العربي ، ولم تصلنا . كما يتميز شعر شوقي بوفرة ما نظم منه على الكامل وقلة ما نظم على الطويل وهو في ذلك يتبع نزعة ظهرت في القديم وتأكدت في الحديث . فشعر شوقي من هذه الناحية حلقة وصل بين القديم والحديث .

(3) وقد كان لشوقي إلى جانب ذلك دور يذكر في بعث سنة قديمة : النظم على البحور المجزوءة ، مع التوغل في الاتجاه .

(4) وقد بدا لنا أن تواتر البحور المعتمدة في « الشوقيات » متناسب بصفة عامة وارتفاع الفارق الذي بين عدد المقاطع في كل منها .

(5) ورغم المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة للكشف عن علاقة بين اختيار بحر الشعر واختيار غرض القول (3) ، فإننا لا نستطيع أن نقرّ بمعطيات موضوعية محكمة في ذلك ، لأنّ دراسة « الشوقيات » بينت أن كل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها ، وبذلك تؤكد ما ذهب إليه ابن الشيخ في دراسته العامة التي تقف عند النصف الأول من القرن الثالث الهجري (4) ، إلا أننا لاحظنا في شعر شوقي أمرين يدعوان إلى التأمل :

أ - نزعة شوقي إلى طرق غرض التعليم (في قالب أراجيز تعليمية مباشرة أو حكايات) في بحر الرجز (38 أرجوزة من جملة 63 = 513 بيت من 832) .

(1) ج 4 ص 211 .

(2) ص 318 ، ونراها تناقض ما ذهب إليه ابن الشيخ ، الانشائية العربية ص 207 .

(3) سليمان البستاني ، مقدمة الإلياذة ، ص 45 - 49 وانظر مسعود البستاني ، البلاغة والتحليل ص 158 - 179 .

(4) ص 236 .

ب - ونزعته إلى طرق غرضي الرثاء والغزل والأغراض الاجتماعية في بحر الكامل (68 قصيدة من 115 = 1912 بيت من 3681) .

القوافي

لئن اقتضى تعريف القافية بحثاً موسعاً ، ينطلق من اختلاف القدماء فيه ، فإننا لا نرى عملنا يتطلبه بقدر ما يتطلب ضبط الاختيارات المنهجية العامة التي يتحتم الالتزام بها في غرة عمل تطبيقي كهذا .

فالقافية عندنا تتمثل في العنصر أو تشمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات القصيدة . ومن هذه العناصر ما هو صامت ومنها ما هو مصوت .

وأساس القافية الروي ، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل . تتشكل حسب تقاليد معينة محدودة عادة ، همتنا بيان أساليب استخدامها في « الشوقيات » ومدى مساهمتها في خلق موسيقى الشعر . وسنستعمل الرموز التالية في البحث :

س : أي حرف من حروف المعجم يكون رويًا .

ر : الردف .

ت : التأسيس .

د : الدخيل .

ودراسة القافية في « الشوقيات » (1) تثير مشكلاً إذ لم ترد كل أشعار الديوان قصائد بآتم معنى الكلمة ، موحدة القافية . فإلى جانب الفصول التي سندرس فيها هذه الأشعار التي تمثل أكبر قسم من « الشوقيات » (321 قصيدة تضم 10.319 بيت) ، نجد موشحات وأراجيز وأشباه أراجيز ، تنوعت فيها القوافي ، خصصنا لها فصولاً مستقلة . مع الملاحظ أن النسب التي سنضبط بين الاتجاه إلى أنواع القوافي ومدى النفس فيها ، إنما نعتد فيها عدد الأبيات دون الأشعار .

(1) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد أو الإطلاق فيها وعلى أنواع المجرى في حالة الإطلاق :

أ - القافية المقيّدة :

ان الذي يميّز القوافي المقيّدة هو أن آخر عناصرها هو الروي لا شيء بعده ، وقد تكون القافية منحصرة فيه وحده دون سواه ، وهذه أبسط مظاهر القافية الممكنة على الإطلاق .

وقد وردت ثلاثة أشكال من القافية المقيّدة في شعر شوقي :

س : وهي المنحصرة في الروي .

ر : وهي المتكوّنة من روي يسبقه ردف .

ت د س : وهي المتكوّنة من روي يسبقه تأسيس بينهما دخيل .

(1) اقتصر بودولاموت في ج 2 ص 486 - 488 على ضبط الأشكال المقطعية .

وجملة الأشعار ذات القوافي المقيّدة في « الشوقيات » 51 ونسبتها 15،5% والأبيات منها 1447 فنسبتها 14% ، مما يفضي إلى اعتبار أن نسبة اتجاه الشاعر إلى المقيّد من القوافي أرفع بقليل من نسبة نفسه فيه .

أما من حيث العمق فيبدو أن اختياره موجّه في نطاق هذا النوع إلى القافية المتوسطة الكثافة (ر س / 7،7% من 15،5%) . فإلى القافية المحدودة إلى أقصى حدّ (س / 7،1% من 15،5%) وقلّما يتّجه إلى القافية الثرية المكثّفة جدّاً (ت د س / 0،93% من 15،5%) .

والملاحظ عامّة أن أغلب شعره هذا من قافيتي الراء بالدرجة الأولى والنون بالدرجة الثانية .

ب - القافية المطلقة :

مجرى الكسرة : تدرج تحته ستة أشكال هي :

س س هـ / ها ر س ر س هـ / ها ت د س .

وجملة الأشعار ذات المجرى المكسور 108 ونسبتها 33،8% وجملة أبياتها 3347 أي بنسبة 32،4% مما يدلّ على أن نسبة الاتجاه إلى أشكال القافية ذات المجرى المكسور تعادل في الجملة نسبة النفس فيها ، كما يدلّ ذلك على أن ما يقارب ثلث شعر شوقي ورد بروي مكسور ، وهو الميم عامّة والباء واللام والراء .

ومجرى الضمة تدرج تحته ثمانية أشكال هي :

س س هـ / ها س هـ / ها ر س ر س هـ / ها ت د س .

وعدد الأشعار ذات المجرى المضموم 67 ونسبتها 20،8% وجملة الأبيات منها 2.563 بنسبة 24،8% مما يبين أن نسبة النفس أرفع من نسبة الاتجاه ، ويدلّ على أن ربع شعر شوقي ذو مجرى مضموم . هو في الغالب الميم ثم الهمزة ثم الباء .

أما مجرى الفتحة فقد ضم سبعة أشكال هي :

س س هـ / ها ر س ر س هـ / ها ت د س .

وأشعار شوقي التي على مجرى الفتحة 95 ونسبتها 29،5% وجملة الأبيات 2.962 ونسبتها 28،7% وهاتان نسبتان متقاربتان . وهذه القصائد التي على مجرى مفتوح تقدّر بأقلّ من الثلث بقليل ، وردت أغلبها على رويّ النون فالراء فالباء فاللام .

وإذا صنفنا قوافي شوقي حسب تواترها ، كانت كالتالي :

نسبة الأشعار	نسبة الأبيات	
33،8%	32،4%	ذات المجرى المكسور
29،5%	28،7%	ذات المجرى المفتوح
20،8%	24،8%	ذات المجرى المضموم
15،5%	14%	المجرّدة من المجرى (ذات الروي الساكن)

فإذا علمنا أن مخرج الكسرة من أدنى الحنك ، ومخرج الضمة من أقصاه ومخرج الفتحة بينهما ، مرتفعة كانت أو منخفضة ، تبين أن المجرى يكبر حظه من الاستعمال في شعر شوقي بقدر ما يكون مخرجه أخرج في الجهاز أي أقرب إلى الشفتين .

وقد حددنا نسبة اتجاه شوقي إلى القافية المقيدة بـ 15,5% ، وهي نسبة محدودة إذا قيست بنسبة القافية المطلقة . ولكنها تعتبر مرتفعة ، إذا صح ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أن هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي ، لا يكاد يجاوز 10% (1) .

وانها لمرتفعة جداً إذا قيست بنسب القافية المقيدة التي ضبطها ابن الشيخ في شعر أبي تمام (2%) والبحري (3%) وفي أشعار « الأغاني » (4,5%) (2) .

لكنها تعتبر منخفضة جداً إذا قيست بحظ القافية المقيدة في شعر الشاذلي مثلاً ، فإن الشاذلي « اتخذ هذه القافية 40% من قصائده » (3) .

وإذا كان ذلك دليلاً على محاولة التحلل من قيود الأعراب (4) عند الشاذلي ، فإنه لا يسمع باعتقاد أن شوقي رام هذه المحاولة .

ونرى نسبة استخدام المجرى المفتوح مع شوقي تقلت كثيراً على ما كانت عليه في القديم ، بينما تدهورت نسبة استخدام المجرى المضموم كثيراً إذ تتبع شكري محمد عباد القوافي المطلقة في كل من « اللزومات » وديوان البحري فوجد القوافي « التي أجريت على الفتحة تقارب نصف التي أجريت على الضمة أو الكسرة » (5) .

تؤكد لنا صحة هذا الاتجاه في القديم ، إحصائيات ابن الشيخ الجزئية (6) :

الكسرة	الضمة	الفتحة
أبو تمام 51%	32,5%	14,5%
البحري 55%	27,5%	14,5%
الأغاني 46%	29,5%	20%

(1) موسيقى الشعر ص 260 وانظر كذلك ص 257. نحرص في ذلك لأن حكيم إبراهيم أنيس لم يبين على إحصاء دقيق واسع بل على التخمين .

(2) ص 172 . مع الملاحظ أنه لم يعتمد في ذلك كل أشعار المصادر المذكورة .

(3) د. ص. صلاح ص 72 .

(4) المرجع السابق ص 73 .

(5) موسيقى الشعر العربي ، ص 112 وانظر ما أضافه في حاشيتها .

(6) ص 172 .

بل تذهب بنا هذه الاحصائيات إلى أن استخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة) < (الضمة) < (الفتحة) فضلا عن أنه كان متناسبا تناسبيا واضحا مع درجة القوة فيها (الكسرة أقوى من الضمة والضمة أقوى من الفتحة) .

ولا يبدو أن التزعة التي ظهرت مع شوقي غلبت في شعر المحدثين ، بل يبدو أن التزعة القديمة هي التي غلبت فيه . فقد أثبت مصلح أن حركة الروي في شعر الشابي على الأغلب تكون الكسرة أو الضمة ، والكسرة أكثر ورودا (1) .

(2) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على مترلة الروي :

إذا اعتمدنا مترلة الروي بين عناصر القافية أمكن أن نحصر المظاهر التي ترد فيها أنواع قوافي « الشوقيات » في 11 شكلا تستقطبها 4 حالات :

أ - الروي منفردا ، في شكل واحد هو : $(CV)C$ (2) .

هذه الحالة تمثل أبسط مظاهر القافية الممكنة إذ القافية منحصرة في الروي وحده ، وقد سبق وصف هذا الشكل في المقيّد من القوافي ، فنكتفي هنا بالذكر بنسبه : 23 قصيدة بنسبة 7،1% مقابل 705 بيت بنسبة 6،8% .

ب - الروي يرد قبل كل عنصر القافية :

ونجد لهذه الحالة 4 أشكال هي : CVC $C\bar{V}$ / $C\bar{V}$ $C\bar{V}C\bar{V}$

وجملة أشعار شوقي التي يرد الروي فيها قبل كل عنصر القافية 92 بنسبة 28،6% وجملة أبياتها 3039 فالنسبة 29،4% .

ج - الروي يرد بعد كل عنصر القافية :

ولهذه الحالة شكلان : $(C)\bar{V}CVC$ $(C)\bar{V}C$

وجملة الأشعار التي يرد فيها الروي بعد كل عنصر القافية 28 ونسبتها 8،7% وجملة أبياتها 742 ونسبتها 7،1% .

د - الروي يرد متخللا عناصر القافية

ولهذه الحالة 4 أشكال هي : $(C)\bar{V}CVC\bar{V}$ $(C)\bar{V}CVC\bar{V}$ $(C)\bar{V}CVC$ $(C)\bar{V}C\bar{V}$

وجملة الأشعار التي يتخلل فيها الروي بقية عناصر القافية 178 ونسبتها 55،4% وجملة الايات : 5833 ونسبتها 56،5% ،

(1) ص 72 .

(2) سنرمز في كامل البحث إلى الحرف ، بالحرف اللاتيني C وإلى الحركة بالحرف اللاتيني V وتقرأ عناصر القافية اذالك من اليسار إلى اليمين طبعا .

فيكون ترتيب أنواع القوافي حسب نسب الاطراد بالاعتماد على مترلة الروي ، على النحو التالي :

	القصائد	الابيات	
الروي متخللا بقية عناصر القافية	55.4	56.5	< النصف
الروي قبل بقية العناصر	28.6	29.4	> الثلث
الروي بعد بقية العناصر	8.7	7.1	السبع
الروي منفردا	7.1	6.8	

فيتضح أن أكثر من نصف شعر شوقي كان بروي يتخلل بقية عناصر القافية وأن أقل من ثلثه بروي يرد قبل بقية العناصر ، والقليل منه (= السبع) بروي يرد بعد بقية العناصر ، أو منفردا .

ذلك يعني أن 85،9% من شعر الشاعر (أي ستة أسباعه) كان بروي لا يحتل مؤخرة البيت (5،56 + 29،4 = 85،9) وأن سبعة الباقي وحده كان الروي يختم فيه الأبيات . وقد وجدنا نزعة إلى الاعتدال في كل هذه الأنواع بين نسبي الاتجاه والنفس .

(3) أنواع القوافي بالاعتماد على الأشكال الصوتية العامة :

فإذا ركزنا الدراسة على الأشكال الصوتية العامة رأينا أن مظاهر القافية المستخدمة في « الشوقيات » تنحصر في 8 ، يمكن ارجاعها إلى 4 حالات :

أ - القافية منحصرة في آخر صوت من آخر مقطع (CV)C :

سبق وصف هذا الشكل ونكتفي بالتذكير بخصائصه : منه 23 قصيدة بنسبة 7،1% مقابل 705 بيت بنسبة 6،8% .

ب - عناصر القافية موزعة على آخر مقطع :

ونجد لهذه الحالة 3 أشكال : $C\bar{V}$ CVC $(C)\bar{V}C$

وجملة القصائد التي وردت قوافيها موزعة على آخر مقطع 111 بنسبة 34،5% وأبياتها 3.514 بنسبة 34% .

ج - عناصر القافية موزعة على مقطعين :

لهذه الحالة 3 أشكال هي : $C\bar{V}/CVC$ $C/(C)/C\bar{V}$ $CV/C\bar{V}$

وجملة القصائد في هذه الحالة 172 ونسبتها 53،6% وجملة الأبيات 5.701 ونسبتها 55،2% .

د - عناصر القافية موزعة على 3 مقاطع :

ولهذا النوع شكل واحد هو : $(C)\bar{V}/CV/C\bar{V}$

تمثله 15 قصيدة بنسبة 4،6% و 399 بيت بنسبة 3،8% .

جدول اشكال القوافي القطعية واحالات الاشعار

الشكل القطعي	1 ج	2 ج	3 ج	4 ج	المجموع
CVC	.125 القسم الاول من .159 .158 .149	.121 .160 .131 .92 .14	.169 .161 .91 .83 .36	.117 .91 .75 .64 .60 .26 .190 .148	23
$C\bar{V}$.161 .155 .151 .76 .59 .42 .225 .215 .211 .190 .176	.52 .45 .33 .28 .25 .9 .116 .115 .74 .64 .60 .57 .123 .121 .120 .118 .118 .118 .132 .132 .130 .129 .127 .126 .187 .147 .137 .135	.140 .121 .114 .85 .62 .59 .184 .146	.57 .55 .45 .44 .24 .21 .94 .89 .86 .83 .78 .66 .114 .110 .102 .98 .97 .96 .192 .189 .180 .170 .167 .122 .219 .218 .211 .196 .193	76
CVC	.145 .80	.180 .83	.180 .83	.186 .153 .106 .99 .69	10
$C\bar{V}C$.253	.117 .95 .30 .29 2.7 .3 .156 .141 .140 .136 .133 .119 .166	.163 .154 .69 .66 .14	.156 .132 .115 .105 .52 .48	25
$CV/C\bar{V}$.84 .72	.146 .138 .122			5
$C/C\bar{V}$.92 .90 .68 .64 .34 .17 .116 .113 .109 .105 .102 .98 .173 .163 .162 .154 .126 .119 .218 .208 .188 .185 .184 .180 .245 .244 .239 .230 .226 .221 .286 .278 .275 .266	.54 36 .31 .22 .18 .6 .87 .81 .81 .79 .77 .63 .112 .110 .109 .104 .100 .88 .115 .114 .114 .114 .113 .112 .129 .126 .125 .121 .119 .117 .139 .138 .137 .135 .134 .132 .153 .145 .143 .143 .142 .142 .188 .181 .178 .169 .164	.22 .20 .17 .9 .5 .3 .49 .42 .41 .38 .29 .26 .80 .76 .71 .55 .53 .51 .125 .116 .110 .104 .97 .94 .157 .144 .142 .138 .134 .128 .174 .172 .166	.49 .43 .29 .17 .14 .10 .76 .74 .71 .63 .61 .56 .95 92 .88 .87 .81 .80 .141 .127 .116 .113 .112 .111 .161 .154 .151 .150 .149 .147 .210 208 206 202 .181 .176 .212	151
$C\bar{V}/CVC$.291 .251	.190 .124 .103 .85 .84 .80	.150 .132 .101 .73	.214 .186 .168 .109	16
$C\bar{V}/CV/C\bar{V}$.262 .259 .169	.184 .150 .144 .134 .83	.41 .33 .12	.217 .204 .108 .107	15
المجموع...	60	108	60	93	321

ترتيب أنواع القوافي حسب اطرادها بالاعتماد على الأشكال الصوتية العامة :

القصائد	الآيات
عناصر القافية موزعة على مقطعين	53،6 55،2 < النصف
عناصر القافية موزعة على آخر مقطع	34،5 34 = الثلث
القافية منحصرة في آخر صوت من آخر مقطع	7،1 6،8
عناصر القافية موزعة على 3 مقاطع	4،6 3،8 العشر

فهذا الترتيب يعطينا صورة عن مدى الثراء والكثافة في قوافي شوقي . فيتضح أن :

- قافيته ليست بالكثافة الكثافة البالغة (أضعف نسبة 3:8) ولا هي بالضعيفة الضعف المتناهي (6،8) .
- أكثر من نصف شعره عناصر قافيته موزعة على مقطعين ، وثلث عناصر قافيته موزعة على مقطع واحد هو الأخير ، وهذان هما مظهر القافية المتوسطة الكثافة أو ما فوق المتوسط بقليل .
- نسبة الأشعار ونسبة الآيات هنا تترع إلى الاعتدال .

فإذا قابلنا أغلب نسبة في هذه النتائج وهي 55،2% ، بأغلب نسبة في ترتيب أنواع القوافي حسب نسب الاطراد بالاعتماد على منزلة الروي ، وهي 56،5% ، استنتجنا أن أكثر من نصف شعر شوقي يرد بروي يتخلل بقية عناصر القافية الموزعة على مقطعين .

4 – حظ أصوات العربية من الاستخدام رويًا :

أ – الحلق :

إذا اعتبرنا حيز اللهاة مندرجا في الحلق ، وجدنا أن الشاعر استعمل الأصوات الحلقية في 59 قصيدة بنسبة 18،2% وفي 2087 بيت بنسبة 19،9% فيتضح أن نسبة اتجاهه إلى هذه الأصوات أقل بقليل من نسبة النفس في أشعارها ، وأن خمس شعر شوقي رويته حلقية .

ب – الحنك :

استعملت الأصوات الحنكية في 92 قصيدة بنسبة 28،6% مقابل 2.843 بيت بنسبة 27،2% ، فنسبة الاتجاه تقارب نسبة النفس فكان أكثر من ربع شعر شوقي بروي حنكي .

ج – الاسنان :

استعملت الأصوات الأسنان رويًا في 91 قصيدة بنسبة 28،3% وفي 2.540 بيت بنسبة 24،4% فيتضح أن ربع شعر شوقي بروي أسناني . وكانت نسبة الاتجاه إلى الأسنان من الأصوات أكثر من نسبة النفس في أشعارها .

د - الشفتان :

إن استعمال الشفوي من الأصوات كان في 79 قصيدة بنسبة 24،6% وفي 2.849 بنسبة 27،5%. فنسبة الاتجاه أقل بكثير من نسبة النفس . ونستنتج أن ما يزيد على ربع أشعار « الشوقيات » ويقارب الثلث رويته شفوي .

لم ينظم شوقي ولو بيتا واحدا على حروف :
الغين والحاء وهما لهويّان حلقيان .
ولا الشين والجيم وهما من أدنى الحنك .
ولا الصاد والزاي وهما أدخل أصوات الأسنان في الجهاز وصوتا صغير .
ولا الظاء والذال والطاء وهي أصوات ما بين الأسنان .
ولا الطاء وهو أسناني .

وهذه أكثر الأصوات التي اتخذها رويًا مرتبة حسب درجة التواتر :

الصوت	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات
(1) الراء	%13،7	%13،6
(2) الميم	%13،3	%13،3
(3) الباء	% 9	%12،9
(4) النون	%10،9	% 11
(5) اللام	% 9	% 9،9
(6) الدال	%10،9	% 7،8

فالملاحظ أن الأصوات التي استخدمت رويًا متواترا مخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين ، بل من الأسنان حتى الشفتين ، فإذا اعتبرنا اللام والراء أسنانيّين أمكن القول بأن حيزي الأسنان والشفتين هما مصدر الروي عند شوقي .

وهذا ترتيب حيزات الأصوات الأربعة حسب تواترها :

الحيز	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات
الشفتان	%24،6	%27،5
الحنك	%28،6	%27،2
الأسنان	%28،3	%24،4
الحلق	%18،2	%19،9

إن نسبة خروج الروي من حيز الشفتين أرفع النسب ونسبة خروجه من حيز الحلق أضعفها مما يؤكد ما استنتج فيما سبق من أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويًا .

وهذه النتيجة متناسبة مع ما كنا استتجناه في دراسة أنواع القوافي اعتمادا على مجاريها .

فلذا قارنا هذه النتائج بنتائج إبراهيم أنيس العامة (1) أو بنتائج ابن الشيخ الخاصة بالشعر القديم (2) .
أو بنتائج مصلح من دراسة شعر الشاذلي (3) ، لم نلاحظ فرقا في أنواع الحروف الغالب اعتمادها في الروي ،
ولا معول على الاختلافات الطفيفة في نسب الشيوخ بينها من شاعر إلى آخر .

فأصوات الراء والميم والباء والنون واللام والذال تحظى بأكثر نسبة في الاستخدام رويًا عند شوقي ،
وعند عامة شعراء العربية التي درست أشعارهم .

وكل من سبقنا في مثل هذه الدراسة ذهب إلى أن كثرة شيوع الحروف أو قلتها تعزى إلى نسبة ورودها
في أواخر الكلمات ، وهذه حقيقة نسجلها ويسهل الاقتناع بها بمجرد النظر السريع في مختلف أبواب لسان
العرب لابن منظور ، والحظ الذي ناله منه كل حرف من هذه الحروف بالنسبة إلى بقية حروف المعجم .

وبحثنا عن السر الذي من أجله شاعت هذه الحروف أكثر من غيرها في الروي عند العرب شيوعها في
أواخر الكلمات العربية . وهو أمر نبه عليه إبراهيم أنيس نفسه لكن لم يستفد منه في دراسة الروي في الشعر
العربي ، فوجدناه كامنا في طبيعتها . فإن هذه الحروف - اللام والميم والنون والراء على الأقل - أكثر
الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات . و«لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات
اللين (= حركات) ومن الممكن أن تعدّ حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين . ففيها من صفات
الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل ، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد
يسمع لها أي نوع من الخفيف ، وأنها أكثر وضوحا في السمع » (4) .

نتهي من كل هذا إلى الحقيقة التالية : الروي في شعر شوقي وفي الشعر العربي عامة يتميز بثلاث
نزعات :

- خروجه من أدنى الجهاز الصوتي .
- وتخيره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربية .
- واتصافه بالوضوح السّمي .

فإذ قد ثبت أن الروي يكون من الحروف التي كالحركات بسبب ضعف السكون فيها ، وعلمنا أن
أكثر الأصوات التي قد تصحب الروي وتكون القافية إنما هي من قبيل الحركات ، تكشفنا لنا حقيقة القافية
في الشعر العربي المتمثلة في صيغتها الحركية . فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ، وبهذا
هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين .

(1) موسيقى الشعر 248 .

(2) ص 169 - 171 .

(3) ص 71 - 72 .

(4) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 27 . رانظر أيضا ص 63 و ص 155 و ص 161 .

5 - قوافي الأراجيز ونظائرها :

سبق أن تحدثنا عن الأراجيز وما نسميه بنظائر الأراجيز من شعر « الشوقيات » (1) ونعود إليهما هاهنا لنذكر بأهم خصائصهما ولندرس ما يتصل فيهما بالقوافي . والذي يهمننا في دراستهما ليس عناصر القافية في حد ذاتها ، كما سبق أن تناولنا القصائد ، بالاعتماد على المجري والروي ومدى الكثافة والشراء فيهما ، وأشكال القافية الصوتية ، ولكن خصائص تنوع القوافي بصفة عامة ومقتضياتها الصوتية . وقد أخرجنا هذين الصنفين في الدراسة مما سبق وصفه من الأشعار لأنهما يتميزان بتنوع القوافي وتصريح الأبيات كلها كما يتميزان بالترعة إلى الانحصار في بحر الرجز ، وهذا تصنيفهما :

36 شعرا على بحر الرجز وهذه أراجيز حقيقية وجملة أبياتها 483 .

و3 أشعار على بحر الرمل وهي نظائر أراجيز وجملة أبياتها 130 .

ويتميزان إلى جانب ذلك من حيث الغرض بالترعة إلى وحدة الموضوع ، فإذا غرضنا النظر عن تنوع البحر وجدنا منها :

36 شعرا كلها حكايات أي قصص مثلية .

وشعرا واحدا ذا موضوع اجتماعي .

وشعرا واحدا آخر ذا موضوع عائلي .

وشعرا واحدا آخر وأخيرا ذا موضوع اخواني .

ومن مميزاتها أيضا ، من حيث النفس ، أنها محدودة المدى جملة ، فأقصرها بلغت 6 أبيات وأطولها 18 بيتا ، ما عدا الاجتماعية ، فقد وردت في 91 بيتا ، وهي « رسالة الناشئة » وطالعتها :

أَحْمَدُكَ اللَّهُ وَأَطْرِي الْأَنْبِيَاءَ مَصْدَرُ الْحِكْمَةِ طُرّاً وَالضِّيَاءُ (2)

كل هذه المعطيات تدعو إلى ربط تخير شوقي الرجز والترعة إلى تنوع قوافيه وتصريح أبياته ، بغرض التعليم والوعظ ، ونزعه إلى التقصير في عدد الأبيات بترعته إلى توجيه هذا التعليم والوعظ إلى النشء أولا . وهذا ما يفسر إطالته القصيدة الاجتماعية ، المذكورة ، فإنه وإن جعل لها عنوان (رسالة الناشئة) فإنه أرادها موسعة لا محدودة، اتجه بها إلى النشء وإلى غيرهم . والدليل على أن هذه القصيدة - وهي من الرمل - تترع مترع الأراجيز أن طالعتها صدره من الرجز وعجزه من الرمل (3) .

(1) انظر بحري الرجز والرمل .

(2) ج 4 ص 38 .

(3) اللهم الا أن يكون تسرب في المصدر خطأ لأننا اذا أبدلنا « أحمدك الله » بـ « أحمد الله » : خرج الصدر من الرمل كالعجز وكبقية أبيات القصيدة .

6 - قوافي الموشحات (1) :

ندرس في هذا القسم نوعاً آخر من شعر شوقي يتميز بتنوع القوافي ، على غير تنوعها في الأراجيز ، ولا يتميز بوحدة البحر ولا بوحدة الموضوع ولا بقصر الأشعار بصفة عامة ، ولا يهتأ هنا من حيث القافية في حد ذاتها ولكن من حيث خصائص تنوعها ومظاهرها الموسيقية الطريفة .

لشوقي 8 موشحات في « الشوقيات » ، جملة أبياتها 386 ، وتستقطبها 3 أشكال :

أ - الشكل الأول :

الشكل الأول يضم 6 موشحات هي : تحية الترك ، والقسم الأخير من قصيدة « أبو الهول » ، والبسفور كأنك تراه ، ومعالي العهد ، والنيل ، ونشيد مصر .

وصورة هذا الشكل :

أ	أ
أ	أ

ب	ب
أ	ب

..... الخ.....

فهذا النوع من الموشحات الشوقية يتكوّن من مجموعة مقاطع كل منها ذو بيتين . أما المقطع الأول فهو بمثابة الطالع اذ يتناه مصرعان على قافية واحدة أي يتكوّن من 4 أشطر تنتهي كلها بقافية واحدة ، بينما تقوم الأشطر الثلاثة الأولى من كل مقطع من المقاطع الباقية على قافية جديدة ومتنوعة من مقطع إلى آخر وتلتزم في الشطر الرابع الأخير قافية الطالع حتى نهاية الموشح .

ب - الشكل الثاني :

هذا خاص بموشح واحد هو : « نشيد الكشافة » ، وصورته :

أ	أ
أ	أ

ج	ج
ب	ج

الخ ...

(1) انظر ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 219 - 232 - فانه يخص الموشح بدراسة تاريخية وفنية مفيدة .

يتكوّن هذا الموشح من مجموعة مقاطع كلّ منها ذو بيتين كذلك ، أي ذو أربعة أشطر ، إلاّ أنّ الشطر الرابع من المقطع الأول هو الذي تظهر فيه وحده القافية التي تلتزم في آخر كل مقطع . وفي الأشطر الثلاثة الأولى من كلّ مقطع – بما في ذلك المقطع الأول – تظهر قافية جديدة ومتنوعة .

ج – الشكل الثالث :

هذا كذلك خاص بموشح واحد هو «صقر قريش» : عبد الرحمان الداخل» وقد عارض به موشح ابن الخطيب ، وصورة هذا الموشح :

أ_____	ب_____
أ_____	ب_____
ج_____	د_____
ج_____	د_____
ج_____	د_____
أ_____	ب_____
أ_____	ب_____

الح

هذا الموشح يقوم على نوعين من المقاطع ، النوع الأول يبدأ استخدامه من الطالع ويتكوّن من 4 أشطر تتناوب في أواخرها قافيتان قارتان ، والنوع الثاني يبدأ من المقطع الثاني ويتكوّن من 6 أشطر تتناوب في أواخرها قافيتان جديدتان ومتجددتان والموشح مبني على تناوب هذين النوعين إلاّ أنّ النوع الأول قافيتاه قارتان تلتزمان في كل مقطع رجع إليه ، ومن النوع الأول طالع القصيدة وقفلها ، بينما في النوع الثاني تتجدد القافيتان من مقطع مماثل إلى آخر .

..

إن التحرر الجزئي الذي أظهره شوقي في قوافيه والمتمثل في الخروج عن نطاق القصيدة بقلبها «العمودي» وبحرها الواحد وقافيتها الموحدة الرتبية إلى الأراجيز ونظائرها حيناً وإلى الموشحات حيناً آخر لا يعدو أن يكون تحرراً مشروطاً مقيداً نعني أنه ليس تحرراً جديداً الديباجة . فلا نراه إلاّ من مظاهر تأكيد محافظة الشاعر على ما سنّه القدماء من أساليب الاطار في مستوى الموسيقى على الأقل .

7 – مظاهر القافية العامة :

إن القافية في « الشوقيات » لا تختلف في مظاهرها العامة عنها في شعر القدماء ، فهي عنده خاضعة للمشروط فيها غالباً . يكفي دليلاً على ذلك أننا – مثلاً – لم نعثر في شعره إلاّ على مثال واحد للإبطاء (1) ،

(1) ج 1 ص 72 مقطعه في بيتي 25 و 29 واحد هو : ربه .

وإننا لتبين أحيانا أن الشاعر له بالمرصاد ، فنجدّه يتصرف بصورة تجنبه الإبطاء تتمثل في إطالته النفس قبل إعادة استعمال لفظ من ألفاظ القافية سبق استعماله . فما من لفظ واحد استعمل مرتين مقطعا بفواصل أقل من 7 أبيات ، فهذا هو الحد الذي وصل إليه الشاعر في بعض المواطن (1) ، وهو حدّ العروضيين .

إلا أننا نسجل على الشاعر الخروج على المشترك في :

- اتخاذه في القصيدة الردف من غير حر في اللين : الياء والواو ، أحيانا (2) .
- واستعماله القافية ذات ردف في أحد الأبيات بينما هي في كامل القصيدة غير ذات ردف (3) .
- ونسكبه أحيانا أخرى الروي الذي من حقه النصب (4) .

وهو عدا ذلك يحترم قوانين القافية .

ومما يؤكد ذلك أننا لم نجدّه يلتزم بما لا يلزم في الجملة . هكذا نراه لم يساهم بشعره إلا في تضخيم التراث من هذه الناحية . ولم يكن له حظ يذكر في تفجير قوانين النظم ، لا بخروج عن المألوف ، ولا بزيادة في القيد .

على أن بعض المظاهر من لزوم ما لا يلزم تطالعنا في القافية أحيانا وتتمثل في التزام الشاعر تكرار صوت آخر ، لا يدخل في عناصر القافية المشروطة ، ويكون ذلك بين قافيتي بيتين متالين ، ومثاله القافيتان من البيتين الثالث والرابع من قصيدة تكريم (5) : خلودا / قلودا . وقد كان ذلك في مقطعي الصدر والعجز من الطالع (6) ، فالصوت الذي قبل الردف كان من نوع واحد هو الدال . ولعلّ هذا أولى بأن يعتبر من باب الجناس بين المفردين من أن يعتبر لزوما خاصا

وقد لاحظنا عند الشاعر نزعة إلى الالتزام بردف من نوع واحد حيث يجيز العرب نوعين (حرف المدّ الياء ، وحرف المدّ الواو) في قصيدة بلغت 41 بيتا (7) ، لم يتخذ فيها الشاعر — مع طولها — حرف المدّ الواو ردفا إلا في ثلاثة أبيات (28 ، 29 ، 39) ، بينما كان ردفه في بقية الأبيات حرف المدّ الياء.

وقد اجتهد الشاعر في قصيدة أخرى (8) ألا يستعمل الصوتين المذكورين إلا بنظام خاص ، إذ تبينا أنه كان يراعي في استخدامهما تنوع المواضع في القصيدة ، فكان اتخاذ حرفي المدّ ردفين كالتالي :

(1) من أمثلة ذلك ج 2 ص 117 ، 207 من يشاء ، 214 من تشاء وج 1 ص 149 ، 8 المطر ، 15 : المطر .

(2) ج 2 ص 150 ، انظر مثلا في مقاطع الابيات : 7 (ملقته) و 8 (نحيته) و 9 (قوته) .

(3) ج 2 ص 158 ، 12 .

(4) ج 1 ص 116 ، 3 .

(5) ج 1 ص 109 .

(6) ج 1 ص 184 (المال . إجمال) وج 1 ص 185 (هلا ، جلالا) .

(7) ج 3 ص 163 .

(8) ج 2 ص 95 .

(1) من بيت 1 إلى بيت 10

|| الردف : الواو

ومن بيت 11 إلى بيت 23

(2) من 24 إلى 31 :الياء

(3) من 32 إلى 36 :السواو

(4) من 37 إلى 53 :الواو تارة والياء أخرى .

(5) من 54 إلى 63

ومن 64 إلى 71 الردف : الواو

|| ومن 72 إلى 85

فتتضح هكذا نزعته إلى إحكام الانسجام بين الأبيات المتتالية الخاصة بالموضوع الواحد وذلك بتوحيد القافية بينها بكل عناصرها . مع الملاحظ أنه لم يستعص عليه في هذه العملية إلا قسم واحد ، هو القسم الرابع .

ووجدنا في « الشوقيات » ضرباً من الالتزام طريفاً . ذلك أن الشاعر عمد إلى النظم في روي الضاد . فكأنما عزّ عليه وهو شاعر الضاد ألا يكون له شيء من الشعر على هذا الروي . نقول ذلك لأن الضاد قليل الشبوع في كلام العرب عامة (1) ، وقليل الشبوع في آخر الكلمة بصفة خاصة (2) ، ولأن شوقي لم يقم على الضاد إلا قصيدة واحدة بعنوان « أنس الوجود » (3) ، حملته على تخيره الضاد رويًا فيها ، ظروف خاصة

هذه القصيدة أهداها إلى المستر روز فلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة الأمريكية بمناسبة مروره بالسودان ومدحه دين الإسلام وتحذيره من الفتنة ودعوته إلى العمل في ظل الحق والصبر .

مهّد لها شوقي بمقدمة نثرية طويلة ، لم يفته أن يشير فيها إلى نشاز هديته المتمثلة في قصيدة من لغة الضاد بينما كان المتقبل أجنبيًا تجهل العربية . ولكن الشاعر بذلك وبالروي الذي تخير ، عبّر في الحقيقة عن أصالة قصيدته التي كانت عربية قلباً وقالبا .

وإن تخير روي الضاد - مع إطالة القصيدة إذ بلغت 42 بيتاً - قد ألحق الضيم بالمقاطع ، فجاءت كثير من مقاطع القصيدة نائية ، على ما سنبين (4) .

(1) يرد 6 مرات في كل ألف من الحروف ، بينما ترد اللام وهي أكثر أصوات العربية شيوعاً في عموم الكلام 127 مرة ، انظر إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 239 .

(2) انظر باب الضاد من لسان العرب مثلاً .

(3) ج 2 ص 54 .

(4) انظر تعليقنا عليها في فصل النبو والتمكن من القسم الثالث .

ظاهرة التصريح (1) في الطالع :

من المستحب أن لم تقل من المشروط في نظم الشعر عند العرب أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز ، تنبها على القافية التي ستجري وتلتزم (2) . وفي « الشوقيات » نزع جديده إلى تطبيق هذا الشرط إلى جانب بقية الشروط .

فإذا أخذنا القصائد التي كان ينبغي إخضاعها لهذا القانون وهي 321 وجدنا 96 منها أي ما يقارب الثلث فقط لم يرد فيه الطالع مصرعا . وإذا تأملنا فيه تبين أن أغلب ما لم يصرع طالعه من القصائد هو إما قصيد عادي أو دون العادي قلما تصل أبياته أو تتجاوز المعدل المضبوط (وهو 31 بيتا) وإما أشعار قصيرة المدى متفرقة لم يعن الشاعر نفسه بجمعها ، وجمعت بعد وفاته في الجزء الرابع . وهذا يثبت نزع الشاعر إلى احترام التصريح في الطالع عامة (3)

وما لم يصرع من الطوالع ورد على قسمين :

- قسم يضم 11 قصيدة وردت مدورة الطالع .
- وقسم يضم الباقي (85 قصيدة) ، تجرد طالعه من التصريح والتدوير .

جدول غير المصرع من الطوالع

المجنوع	ج 4	ج 3	ج 2	ج 1	نوع الطالع
11	.168 .153 .115 .105 218		.121 .117 .84	.291 .176 .90	المدور
85	.55 .48 .44 .43 .74 .69 .66 .61 .81 .80 .76 .75 .95 .92 .88 .83 .108 .107 .98 .96 .116 .113 .112 .109 .141 .127 .122 .117 .151 .150 .149 .148 .167 .161 .156 .154 .181 .180 .176 .170 .193 .192 .190 .186 .211 .211 .210 .203 219 212	.41 .33 .14 .80 .53 .49 .154 .138 .132 .181 .172 .161	.63 .54 .27 .81 .80 .79 .110 .109 .83 .120 .114 .114 .143 .132	.125 .98 .92 .162 .159 .129 278 248 245	المجرد من التصريح والتدوير
96					

(1) انظر ابن الشيخ 178 - 182 .

(2) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 51 .

(3) ولا يغير البتر الذي أصاب بعض القصائد في « الشوقيات » ما ذهبنا إليه ، ذلك أن الذي حذف في الغالب أقسام المدح وقد احتفظ بالأقسام الغزلية التي ترد قبلها .

وقد بدا لنا أن إجراء التصريح في الطالع من التزعات التقليدية البارزة في الشعر . ذلك أن القدماء أنفسهم من كان يغفل عنه وما كان يغفر له ذلك حتى إذا تلافى أمره في بعض الأبيات من القصيدة فيما بعد (1) .

أما المحدثون فأغلبهم لا يبالي به (2) ونزعة شوقي إلى تطبيقه بالصورة التي بينا تبرهن على أصالة باللغة الأثر .

* *

إن المميز الأكبر لقوافي شوقي هو تقدم نسبة استخدام المجري المفتوح وتقهقر نسبة استخدام المجري المضموم . فإن الشاعر في ذلك يخالف القدماء كما يخالف المحدثين .

نضيف إليه اتصاف القافية في شعره بالثراء إن لم يكن بالغاً جداً فإنه إذا قورن بالشعر الحديث اعتُبر غاية . أما ارتفاع نسبة المقيد من القوافي في شعره بالنسبة إلى الشعر القديم فلا يعاد لها إلا انخفاضها جداً بالنسبة إلى الشعر الحديث .

وشوقي بكل ذلك همزة وصل بين مرحلتين كبيرتين جداً من الحضارة العربية . وفي غير ذلك مما انتهى بنا إليه البحث من نتائج ، بدت لنا « الشوقيات » مرآة صادقة تعكس واقع الشعر العربي الأصيل ، وصورة منه مصغرة الحجم لا مصغرة القيمة ، فإن لم يقدرنا البحث في شعر شوقي إلى بصمات نعرف بها على شعر شوقي فقد قادنا إلى بصمات نعرف بها على جيد الشعر العربي أينما كان .

الفصل الثاني

موسيقى الحشو

لعل المشكلة الرئيسية التي ستقوم عليها قضايانا في هذا الباب أكثر مما في غيره ، هي مشكلة العلاقة بين الدال والمدلول . وهي مشكلة جدّ النظر فيها سوسير (3) ، رائد اللسانيات في أوائل هذا القرن . وما انفك علماء اللغة يواجهونها في قراءاتهم ويطرحونها في دراساتهم . فلم يخل منها بحث لغوي حديث . وقد حمل ذلك العرب (4) على الرجوع إلى تراثهم يستنطقونه ، لكثرة ما قال القدماء في حكاية الأصوات عند نشأة اللغة (5) ، فعدت القضية في أعمالهم من أكثر القضايا اللغوية الحديثة تحليلاً .

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 58 .

(2) مصلح ، الشكل في شعر أبي القاسم الشابي ، ص 73 .

(3) فاردينان دي سوسير ، « دروس في اللسانيات العامة » ص 100 - 103 .

(4) انظر على سبيل المثال في :
ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ص 78 .

وعلي بوملحم ، في الأسلوب الأدبي ، ص 15 - 16 .

وريمون طحان ، ص 119 و 141 و 143 .

وفائز مقدسي ، الأسلوب وجدلية اللغة العربية ص 51 - 52 .

(5) القضية مشهورة فلا نحتاج ها هنا إلى الإحالة على بعض مصادرها وإنما نود الإشارة إلى أن آراء القدماء الطريفة في القضية لم ترد في معرض الحديث عن حكاية الأصوات ، وإنما في كتب البلاغة من مثل « دلائل الإعجاز » لعبد القاهر الجرجاني ، ص 40 - 41 .

ولا يعنينا التبسط في مختلف النظريات في ذلك ولا تعيين مواطن الوافق أو الخلاف بينها ولا الوقوف عند بعضها دون الآخر ولا التوغل فيما بدت سمة الطرافة عليها ، إنما يعنينا أن نضع نصب العين قضية العلاقة بين الدال والمدلول في دراسة جانب في الكلام هو في ظاهره داخل في مجال الدال خارج عن مجال المدلول . ولكن شقيقه لا يخلو أن من تعلق في الباطن ، كما يعنينا تجاوز ما ضبط من مواقف نظرية في القضية إلى التحليل التطبيقي فإلى البناء التجريبي لتلمس أثر القضية في واقع الكلام ، ويعنينا قبل هذا وذاك خصائص مستوى من الموسيقى – سميتها موسيقى الحشو – في شعر شوقي ، على أنه مصدرنا الرئيسي منه ننطلق وإليه نعود .

المظاهر الموسيقية العامة :

نعالج في هذه المرحلة من البحث أهم المظاهر الموسيقية العامة التي تتركز على شقين ، إما في حد أدنى هو الصوت المنفرد ، أو حد أوسع هو مجموعة الأصوات المختلفة المدى ، من صورة إلى أخرى .

موسيقى الصوت المعزول عن الاطار الدلالي الأدنى :

نهتم أولاً بالصوت الذي لا يكون وحده دالاً وإنما يكون مع أصوات أخرى – لا تهتمنا هنا – إطاراً دلاليّاً أدنى هو اللفظ . فنحن – مبدئياً – في مستوى بعيد كل البعد عن الصلة الدلالية بين الدال والمدلول . فهل تكون الأصوات المعزولة عن الاطار الدلالي في حالة ترديد التماثل منها أو المتجانس أو المتقارب إطاراً دلالياً جديداً يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما ؟

(1) المماثلة :

أ – الأصوات المعبرة بصفة جوهريّة : الهمس :

بدت لنا الأصوات المهموسة في « الشوقيات » ، أكثر الأصوات المستخدمة معزولة ومماثلة ومؤدّية دوراً موسيقياً دلالياً ذا بال .

ومن أحسن ما يبين دور الهموس من الأصوات في خلق إيقاع متميز في شعر « الشوقيات » له

التحام بالمعنى الأساسي هو موشح « نحية الترك » (1) :

23 أ (رُوتِرُ) ، لَا تَدُسُّ السُّمَّ دَسًّا وَمَهْلًا فِي التَّهَوُّسِ يَا (هَوَسًا)

24 سَلِ الْيُونَانَ هَلْ ثَبَّتَ (لِرِمَا) وَهَلْ حَفِظَ الطَّرِيقُ إِلَى أَثِينَا

❖

39 وَيَوْمَ مَلُّونَ إِذْ صَحْنَا ، وَصَاحُوا ذَكَرْنَا اللَّهَ مِنْ فَرَحٍ ، وَنَاحُوا

40 وَدَارَتْ بَيْنَهُمْ بِالرَّاحِ رَاحٌ وَدَارَتْ رَاحَةُ الْإِيمَانِ فِينَا

41 على الجبلَيْنِ قَدْ بَتْنَا وَبَاتُوا وَفُتْنَاهُمْ مَنِيَّتَهُمْ ، وَقَاتُوا

42 وَقَدْ مِتْنَا ثَبَاتًا وَاسْتَمَاتُوا وَمَا الْبُسْلَاءُ كَالْمُسْتَبِيلِينَ

**

43 خَسَفْنَا بِالْحُصُونِ الْأَرْضَ خَسَفًا تَزِيدُ تَأْيِيًا فَتَزِيدُ قَذْفًا

44 بِنَارٍ تَنْسِفُ الْأَجْيَالَ نَسْفًا وَتَلْقَفُ نَارَهُمْ وَالْمُطْلِقِينَ

فترديد السين في البيتين 23 و 24 متصل بمعنى التجسس والمشاحنة ، وترديد الحاء في البيتين 39 و 40 متصل بالطرب إن فرحا أو حزنا ، وترديد التاء في البيتين 41 و 42 متصل بمعنى القوة ، وترديد الفاء في البيتين 43 و 44 متصل بالتدمير ، وكل هذه الأصوات مهموسة .

ومن استعمالات مثل ذلك في الآيات المتفرقة ، استعمال الشين مرتبطا بمعنى الحركة :

مَشَيْتِ عَلَى الشَّبَابِ شَوَاطِ نَارٍ وَدُرْتُ عَلَى الْمَشِيبِ رَحَى طَحُونًا (1)

وصوت « الحاء » مرتبطا بمعنى التدب في سياق رثائي :

وَذَبَحْنَ حُنْجُرَةً عَلَى أَوْتَارِهَا تُوَسَّى الْجِرَاحُ ، وَتُذَبِّحُ الْأَتْرَاحُ (2)

وصوت القاف مرتبطا بمعنى الضيق :

وَتَجَنَّبَ كُلَّ خُلُقٍ لَمْ يَرْقُ إِنَّ ضَيْقَ الرِّزْقِ مِنْ ضَيْقِ الْخُلُقِ (3)

فما الذي يعطي الأصوات المهموسة إذا استعملت بوفرة في السياق ، هذه الطاقة الدلالية الخاصة ؟
عندنا لتفسير ذلك سبيان : طبيعة المهموس من الأصوات المتميزة بالجهد من ناحية ، فالأحرف المهموسة مجهددة للتنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبه نظائرها المجهورة (4) ، فإذا كثرت في السياق ، تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام . ومن ناحية أخرى قلّة شيوع المهموس من الأصوات بالنسبة إلى المجهور ، « فقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه ، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة » (5) . فإذا استعملت في السياق بكثرة تجاوزت حدّها العادي وتعلقت بها دلالة خاصة .

(1) ج 1 ص 266 ، 5 .

(2) ج 3 ص 51 ، 24 .

(3) ج 4 ص 38 ، 63 .

(4) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 32 .

(5) ابراهيم أنيس ، الأصوات النغمية ، ص 21 .

ب - الأصوات المعبرة بصفاتها الثانوية :

- التكرير :

وإذا نظرنا إلى الأصوات مفردة لاحظنا أن صوت الراء - وإن لم يكن مهموسا - فهو من أكثر الأصوات استخداما معزولا ومتاثلا . ولاشك أن ما في عملية اخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت ومميزاته اللغوية الأصلية يزيد تقوية ترديده في البيت من الشعر ، وهذه أمثلة تبين ذلك :

- سِرْيَا (صَلِيبَ) الرَّفَقِ فِي سَاحِ الْوَعَى وَأَنْشَرُ عَلَيْهَا رَحْمَةً وَحَنَانًا (1)

هذا الترديد مُتَلَاْزِمٌ في البيت مع تدرج معنى النشاط المصور والمقصود بعثه في الصليب .

- فَإِنَّ السَّعَادَةَ غَيْرُ الظُّهُورِ وَغَيْرُ الثَّرَاءِ وَغَيْرُ الثَّرَفِ (2)

في هذا البيت ترديد الراء كان معززا بالمراوحة بين الحركات :

فَإِنَّ السَّعَادَةَ غَيْرُ الظُّهُورِ وَغَيْرُ الثَّرَاءِ وَغَيْرُ الثَّرَفِ

هذا الترديد قوَّى بقي عدد الوجوه الممكنة التي يذهب إليها الظن في معنى السَّعَادَةِ ، تمهيدا لحصر معناها في نقطة معينة ، ولفنا للنظر إليها فيما يلي البيت .

- جَشْمَتُمَا مِنْ الْأَهْوَالِ أَرْبَعَةٌ : الرَّعْدُ ، وَالْبَرْقُ وَالْإِعْصَارُ وَالظُّلَمَاءُ (3)

تردد الراء في العجز ثلاث مرات ، ولكن اختلفت مرتبته من إطار دلالي إلى آخره فكان الراء أول الأصوات في الأول والثاني في الثاني والأخير في الأخير : الرعد / البرق / الإعصار .

3 2 1

فهذا الترديد مع هذا التدرج الذي تصوّره مرتبة الصوت من إطار إلى آخر يساهمان بقسط وافر في خلق الجو المتأزم والنازع شيئا فشيئا إلى الهول الأكبر .

وقد صور تكرير الراء التدرج كذلك في قوله :

قَعَدَتْ مِنَ الْأَضْعَانِ فِي مَقْطَعِ الشَّرَى وَمَرُّوا رِكَابًا فِي غُبَارِ رِكَابِ (4)

- الانحراف :

ويكثر في شعر شوقي إجراء « اللام » بهذه الصورة أيضا ، ولكن مقرونا بمعنى الهدوء والفتور ، وكان ذلك كثيرا في سياقات رثائية :

(1) ج 1 ص 278 ، 1 .

(2) ج 1 ص 159 ، 6 .

(3) ج 1 ص 215 ، 18 .

(4) ج 3 ص 29 ، 4 .

– مَالٌ أَحْبَابُهُ خَلِيلًا خَلِيلًا
نَصَلُّوا أَمْسٍ مِنْ غُبَارِ اللَّيَالِي
– لَمْ يَزَلْ يَنْزِلِ الْخَمَائِلَ حَتَّى
فَهَنِيْنَا لَكُمْ وَنِعْمَةً بَالٍ
وَتَوَلَّى الْأَسْدَاتُ الْإِلَّاهِيَّةَ
وَمَضَى وَحْدَهُ يَحْتَثُّ الرِّجَالَ (1)
حَلٌّ فِي رِبْوَةٍ عَلَى سَلَسَبِيلٍ
.....
اسْتَرَحْتُمْ مِنْ ظِلِّ كُلِّ ثَقِيلٍ (2)

ولا نستبعد أن يكون ورود « اللام » بهذه الوفرة في مثل هذه السياقات متولدا عن الروي المتكرر وهو اللام نفسه .

والصغير والتفخيم شأنهما في تعزيز موسيقى البيت ، ولكن قل أن يعمل فيها الصوت الصغير أو المفخم إلا مع أصوات أخرى ترد بوفرة مثله على ما سرى . ومن القليل الذي عمل وحده الضاد في قوله :
يَكَادُ الثَّرَى مِنْ تَحْتِهِمْ يَلِجُ الثَّرَى وَيَقْضِمُ بَعْضُ الْأَرْضِ بَعْضًا وَيَقْضِبُ (3)
فالضاد وهو مفخم ، فخم الموقف ، والبيت في وصف هزيمة الجيوش في صفوف العدو .

(2) المجانسة والمقاربة :

ونجد في « الشوقيات » ضربا ثانيا من استغلال الطاقة الموسيقية في الأصوات المعزولة ، يتمثل في إيرادها متجانسة أو متقاربة مرتبطة بمعان أهمها :

المقابلة :

– بين الغفلة والذعر :

نَمِّ مِلْءَ جَفْنِكَ ، فَالْعُدُوُّ غَوَافِلُ عَمَّا يَرَوُعُكَ ، وَالْعَشِيُّ غَوَافٍ (4)
وذلك بتكرار كل من الغين (للفغلة) والعين (للذعر) ثلاث مرات ، وكلاهما مستعمل .

بين الخرق والسد :

تَخْرُقُونَ الْجِيُوشَ جَيْشًا فَجَيْشًا مِثْلَمَا يَخْرُقُ الْخَوَاءُ الْغَمَامُ (5)

فالحاء والقاف والغين أصوات من الحلق مستعيلة توحى بالخرق والقطع ، والجيم والشين صوتان من أدنى الحنك يوحيان بالرص والالتحام .

(1) ج 3 ص 134 ، 1 و 2 .

(2) ج 3 ص 138 ، 2 و 14 .

(3) ج 1 ص 42 ، 168 .

(4) ج 3 ص 104 ، 64 .

(5) ج 3 ص 142 ، 19 .

– بين الخوف والإقدام :

طَرَقَتْ حِمَامًا بَعْدَمَا هَبَّ أَهْلُهَا أَخْوَضُ غِمَارِ الظَّنِّ وَالنَّظَرِ الشَّرِّ (1)

فالهاء في الصدر وما فيها من همس ورنخاوة يتماشى مع الخفاء والتستر والخوف وهي معان مفهومة من مدلول الصدر تقابلها الضاد والطاء والخاء والغين وما فيها من استعلاء وإطباق متمشية مع مدلول العجز المتصل بالشجاعة والإقدام .

– بين التحرك العمودي والتحريك الأفقي :

قُمْ (سُلَيْمَانُ) ، بِسَاطِ الرِّيحِ قَامَا
حِينَ ضَاقَ الْبَرُّ وَالْبَحْرُ بِهِمْ
مَلَكَ الْقَوْمُ مِنْ الْجَوِّ الزَّمَامَا
أَسْرَجُوا الرِّيحَ ، وَسَامَوْهَا اللَّجَامَا (2)

وفرة الميم في البيت الأول – مع وفرة المد – متناسبة مع الحركة العمودية المذكورة ووفرة الراء في البيت الثاني متناسبة مع الحركة الأفقية .

الحركة والنشاط :

وقد عبر عنها بالمراوحة بين أصوات معينة وحركات مملودة :

– نَازِلَاتٌ فِي سَبْرِهَا صَاعِدَاتُ
كَأَلْهَوَادِي يَهْزُهُنَّ الْخُدَاءُ
وَتُشِيرُ الْخِيَامُ آسَادَ هَيْجَا
تَرَاهَا آسَادَهَا الْهَيْجَاءُ (3)

في الأول عبر عن الاهتزاز وفي الثاني عن توالي الحواجز وعواصف الرياح .

ومما عبر فيه عن الحركة ما قام على مراوحة بين الحركات القصيرة والطويلة :

خَلَقْنَا لِلْحَيَاةِ وَلِلْمَمَاتِ
وَمِنْ هَذَيْنِ كُلُّ الْحَادِثَاتِ
تَجَاوَزَتِ الْوَلَايِدَ فَأَخِيرَاتِ
إِلَى فَخْرِ الْقَبَائِلِ وَاللُّغَاتِ (4)

والحركة في البيتين نفسية عنيفة يعج بها صدر الشاعر الباكي .

التهويل :

وهو معنى تولد في الغالب عن وفرة الأصوات المفخمة والمستعيلة في السياق ، ولم نجد ذلك جاريا

إلا حيث كان المعنى يقتضي تفخيما وتهويلا ، كما في قوله :

خَطَبْتُ فَكُنْتُ خَطْبًا لَا خَطِيًّا أَضِيفَ إِلَى مَصَائِبِنَا الْعِظَامِ (5)

- (1) ج 2 ص 126 ، 6 .
(2) ج 2 ص 88 ، 1 و 2 .
(3) ج 1 ص 17 ، 8 و 220 .
(4) ج 3 ص 38 ، 1 و 20 .
(5) ج 1 ص 208 ، 10 .

أو قوله :

وَإِذَا أَغْضِبْتَ فَأَغْضِبْ لِعَظِيمٍ شَرَفٌ قَدْ مُسَّ ، أَوْ عِرْضٌ كَرِيمٌ (1)

تصوير المدلول على حقيقته :

وذلك باستعمال ما يسمّى بأسماء الأصوات ، مثل قوله :

لَا رَعَاكَ التَّارِيخُ يَا يَوْمَ قَمْبِيرٍ ، وَلَا طَنْطَنْتَ بِكَ الْأَنْبَاءُ (2)

أو قوله :

الْقَابِضِينَ عَلَى الصَّلِيلِ كَجَدِّهِمْ وَعَلَى الصَّرِيرِ (3)

و« الصليل » و« الصرير » يعبران صوتا ولغة عن مفهوم التصويت . ونرجّح أن يكون اللفظان

مزدوجين (4) .

والمجانسة والمقاربة ، كالمماثلة ، وكجملة المظاهر الموسيقية لا تتصل حتما بالمدلول ، وفي « الشوقيات » أمثلة كثيرة ترد فيها أصوات معزولة مرددة في مظاهر متعددة ، ولا نرى لها دورا خاصا سوى أنها تجلب النظر إلى سياقها عن طريق إيقاعها . إلى جانب أمثلة عديدة أخرى ذات ترديد ليس فيها إلا ثقل ، يصل إلى حدّ التعمية ، كالذي في قوله :

وَأَشْمَطُ سَوَاسِ الْفَوَارِسِ أَشْيَبُ يَسِيرُ بِهِ فِي الشَّعْبِ أَشْمَطُ أَشْيَبُ (5)

فخصائص موسيقى الصوت المعزول في « الشوقيات » تسمح لنا بأن نقول : إن الصوت المعزول ، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى ، فإنه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله ، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض ، وربط المعاني بعضها ببعض ، فيصبح ذا طاقة دلالية في البيت . وبعبارة أخرى نقول : رغم إيماننا الراسخ باعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول عامة ، فإننا نؤمن بعلاقة حقيقية بين بعض مظاهر الدوال معزولة – على مثل ما يتنا – وإطار الدلالة (6) .

هذه النتيجة التي بادرنا بها هاهنا ستؤكدّها الفصول التالية وتبين مدى صلاحيتها لفهم قضية علاقة الدال بالمدلول .

(1) ج 4 ص 38 ، 67 .

(2) ج 1 ص 17 ، 83 .

(3) ج 1 ص 119 ، 65 .

(4) doublets .

(5) ج 1 ص 42 ، 131 .

(6) إلى نفس النتيجة انتهى جان كوهين في دراسة الشعر الفرنسي انظر « بنية اللغة الشعرية » ، ص 78 – 79 وص 224 .

وليست دراسة موسيقى الصوت المعزول على حدة ، الا مرحلة من مراحل دراسة موسيقى الحشو .
فقد يكون بين الاطارات الدلالية التي تحتضن الأصوات المعزولة ذات الطاقة الدلالية الخاصة صلات صوتية
كالجناس مثلا ، واذك يترتب عنها ما يترتب عن الجناس من أثر بمقتضى ما سيُبين .

موسيقى الأصوات المحصورة في الاطار الدلالي الأدنى (= اللفظ) :

ندرس في هذه المرحلة مظاهر الموسيقى المتولدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها أو بين أكثر من لفظين . فهنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات تتمثل في الوقوف عند الخصائص الموسيقية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين . ونرى ذلك قابلا للدرس على مستويين :

(1) استصحاب (1) أصول الدالّ وأصول المدلول :

أ - التردد (2) :

ونقصد به إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا .
هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيه الشاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك . معنى ذلك أننا نجمع تحت عنوان « التردد » حالات استصحاب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتها من حيث أنها لعبت دورا موسيقيا وداليا ما ، لا بنصيب تكراره وحده وإنما بهذا ، وبها زاد الثاني على الأول من الدلالة ، فلم تكن من باب التكرار المجرد ، اللهم إلا حالات منه لم نجد لها دورا دلاليا خاصا ، ولا هي مع ذلك داخلة في باب التكرار وإنما اقتضتها الضرورة اللغوية ، وسنشير إليها في محلها .

وتأثير الألفاظ المرددة في الإيقاع الموسيقي ، بعد مقادير منتظمة ، هو أكبر مما لو كانت مقاديرها غير منتظمة . وعلى الصورة الأولى وردت أغلب مظاهر التردد في « الشوقيات » ، وأفادت :

– التقارب ويكون عادة :

بين الحقيقة والمجاز كما في قوله :

وَتَعَطَّلْتُ لُغَةً الْكَلَامِ وَخَاطَبْتُ عَيْنِي فِي لُغَةِ الْهَوَى عَيْنَاكَ (3)

فاللغة الأولى حقيقة والثانية مجاز ، أو في قوله :

جَاءَهَا الْحَقُّ ، وَمِنْ عَادَاتِهَا تَوَثَّرُ الْحَقُّ سَبِيلًا وَأَتَجَاهَا (4)

(1) نغني بالاستصحاب تكرير الاستعمال في السياق الواحد .

(2) ابن رشيق ، العمدة ج 1 ص 333 – 335 .
ويسميه المسكري « مجاورة » ، الصناعتين ، ج 2 ص 413 .

(3) ج 2 ص 178 ، 20 .

(4) ج 3 ص 174 ، 10 .

حيث كان استعمال لفظ « الحق » في الصدر لمعنى الموت مجازا .

و كذلك في قوله :

إِلَى الْبَيْتِ الْحَرَامِ بِكَ اتَّجَهْنَا وَمِصْرُ - وَحَقُّهَا - الْبَيْتُ الْحَرَامُ (1)
وبه البيت الحرام « في العجز ، شبه مصر .

- التقابل ، وقد حصل بين مفاهيم عديدة أخرى منها :

التقابل بين الواقع والمتوهم :

سَأَلْتُ الْقَلْبَ عَنْ تِلْكَ اللَّيَالِي أَكُنَّ لِبَالِيًا أَمْ كُنَّ سَاعًا (2)؟
بين الخاص والعام :

وَلَا حُمِلْتُ نَفْسٌ هَوَى لِيْلَادِمَا كَنَفِي ، فِي فَعْلِي وَ فِي نَفْسَانِي (3)
- التأكيد والتجريد :

وللتأكيد كثيرا ما يرد اللفظان المرددان متالين :

وَهَذَا الْمُنِيرُ الْقَرِيبُ الْقَرِيبُ وَهَذَا الْمُنِيرُ الَّذِي لَنْ يُرَى
وَهَذَا الْمُنِيرُ الْبَعِيدُ الْبَعِيدُ وَهَذَا الْمُنِيرُ وَكُلُّ شَهِيدٍ (4)

..

هُمَا هُمَا، تَعْرِفُ الْعَلِيَاءُ قَدَرَهُمَا كِلَاهُمَا كَلِفٌ بِالْمَجْدِ يَقْظَانُ (5)

ونستعمل لفظ « التجريد » مقابلا لمصطلح التأكيد ، أي في معنى النسخ ، ومثاله :

لَا الصَّعْبُ عِنْدَهُمْ بِالصَّعْبِ مَرَكَبُهُ وَلَا الْمُحَالُ بِمُسْتَعَصٍ عَلَى الطَّلَبِ (6)
- المبالغة :

وَمَسَّتِ الدَّارُ أَزْكَى طِيْبِهَا وَأَتَتْ بَابَ الرَّسُولِ ، فَمَسَّتْ أَشْرَفَ الْعَتَبِ (7)

ترديد الفعل في هذا الشاهد معبر عن الرغبة في اللاحاق ودال على المبالغة في قيمة المباشرة الناتجة عن

« المس » هذه المبالغة تمثل الوصول إلى المثل الأعلى بعد تخطي كل العقبات :

قَدْ تَوَارَتْ فِي الثَّرَى ، حَتَّى إِذَا قَدُمَ الْعَهْدُ تَوَارَتْ فِي السَّنِينِ (8)

- (1) ج 4 ص 71 ، 17 .
- (2) ج 1 ص 154 ، 7 .
- (3) ج 1 ص 98 ، 24 .
- (4) ج 2 ص 30 ، 7 و 8 .
- (5) ج 4 ص 206 ، 212 .
- (6) ج 1 ص 59 ، 71 .
- (7) ج 1 ص 59 ، 81 .
- (8) ج 1 ص 253 ، 3 .

فإذا تأملنا هذه المعاني التي نبه الترديد عليها وجدنا معنيين إثنين متقابلين عامين يستقطبانها هما معنيا التكثيف والتخفيف ، فإلى التكثيف نرجع التقارب والتأكيد والمبالغة ، وإلى التخفيف نرجع التقابل والتجريد . هكدا يتضح أن الترديد مظهر من مظاهر تقجير الجديد من الطاقات الدلالية ، على عكس ما قد يوحي به في الظاهر . يكفي أن ينظر الدارس في قول شوقي :

لَحَظَهَا لَحَظَهَا ، رُوَيْدًا ، رُوَيْدًا كَمْ إِلَى كَمْ تَكِيدُ لِلرُّوحِ كَيْدًا ؟ (1)

حتى يلاحظ أن تضيق مجال المادة الصوتية (يلخص كامل البيت الكلام التالي : لحظها رويدا كم تكيد ؟) ينجر عنه توسيع في مجال الدلالة المعنوية ، إذ الحاصل هو : تنيه المخاطب مع تحذيره من التسرع (لحظها لحظها) والاعراء بالتهدي (رويداً رويداً) ، والتعبير عن الضجر (كم إلى كم) مما بلغ مبلغاً عظيماً في الضرر (تكيد ... كيداً) .

ب - التكرار :

في هذا القسم ندرس حالات التكرار التي تمثلت في استعمال اللفظ مرتين ، في نفس المعنى اللغوي ، لا يتميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص ، سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار .

وللتكرار قسمان : ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها ، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى . ولم نلمس إيقاعاً موسيقياً كبيراً إلا في النوع الأول أي فيما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها ، وعلى هذا النوع سنركز البحث ، ونهمل النوع الثاني لأنه في رأينا تصرف في اللفظ ليس إلا .

وعملية التكرار هي أكثر من عملية جمع ، هي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك ، فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى متناه .

- الضرب :

الضرب عن طريق التكثيف : ويكون في مستويين عادة حسبما تبيننا في شعر « الشوقيات » ، مستوى العدد ، وهو مادي ، ومستوى الوظيفة ، وهو معنوي .

في مستوى العدد مثل :

أَرَاكَ مَقْتَلٌ مِنْ مِصْرَ بَاقٍ فُكِّمَتْ تَزِيدُ سَهْمًا فِي السَّهَامِ ؟ (2)
تَمُرُّ مِنَ الْمَعَاوِلِ وَالْجِبَالِ بَعَالٍ فَوْقَ عَالٍ ، خَلْفَ عَالٍ (3)

(1) ج 2 ص 118 ، 1 .

(2) ج 1 ص 208 ، 21 .

(3) ج 2 ص 40 ، 11 .

وفي مستوى الوظيفة ، مثل :

يَسْأَلُ النَّاسُ عِنْدَهَا النَّاسَ هَلْ فِي النَّاسِ ذُو الْمُقَلَّةِ الَّتِي لَا تَنَامُ ؟ (1)
حيث استعمل لفظ « الناس » فاعلا ثم مفعولا ثم مجرورا .

الضرب عن طريق التسلسل : وأمثله كثيرة ، منها :

- وَاسْتَقِيمُوا يَفْتَحِ اللَّهُ لَكُمْ بَابًا قَبَابًا (2)
- وَتَجِيبُ مُهَذَّبٍ مِنْ فَجِيبٍ هَذَبَتْهُ تَجَارِبُ الْأَحْوَالِ (3)
- نَكَدَ خَالِدٌ ، وَبُؤْسٌ مُقِيمٌ وَشَقَاءٌ يَجِيدُ مِنْهُ شَقَاءٌ (4)

- التكرار تقتضيه الضرورة اللغوية :

والمقصود بالضرورة اللغوية أن تركيب الجملة في البيت قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت ، بدون هذا التكرار تختل بنيته أو يعنى مدلوله . وأهم حالات التكرار الداخل في هذا المضمار ، هي :
الاستئناف : ويتمثل في تعلق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللفظ في صور لا تسمح بالاستغناء عن تكراره بضمير أو غيره . والتكرار في مقام الاستئناف كثير جدا ومتنوع :

في مقام الاستئناف العام :

وَتَعَلَّلْتُ بِالْشَّرْعِ قُلْتُ كَذِبْنِيهِ مَا كَانَ شَرْعُ اللَّهِ بِالْجَزَارِ (5)

في مقام الاستئناف لضرب الحكمة :

قُمْ لِلْمُعَلِّمِ وَفِيهِ التَّبَجِيلَا كَادَ الْمُعَلِّمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولًا (6)

في مقام العطف :

إِنْ قَلَّ الْبَرُّ ، فَالْبِلَادُ نُضَارُ أَوْ قَلَّ الْبَحْرُ ، فَالرِّيَّاحُ رُخَاءُ (7)

في مقام الحال :

وَالْجَوَارِي فِي الْبَحْرِ يُظْهِرْنَ عِزَّ الْمُلْكِ ، وَالْبَحْرُ صَوْلَةٌ وَثَرَاءُ (8)

(1) ج 1 ص 239 ، 10 .

(2) ج 1 ص 90 ، 25 .

(3) ج 1 ص 188 ، 11 .

(4) ج 1 ص 17 ، 86 .

(5) ج 1 ص 129 ، 23 .

(6) ج 1 ص 180 ، 1 .

(7) ج 1 ص 17 ، 146 .

(8) ج 1 ص 17 ، 111 .

– التكرار يقتضيه رفع الالتباس :

هَذَا هَيْلَا لَكُمْ تَكْفَلُ بِالْهُدَى هَلْ تَعْلَمُونَ مَعَ الْهَيْلَالِ ضَلَالًا؟ (1)

فلو استغني عن التكرار باستعمال الضمير مثلا (معه بدل مع الهلال) لما علمنا أ يعود الضمير على الهدى أم على الهلال المذكور أو لا ؟

– التكرار لمجرد جمال الصوت :

وقد ينحصر دور تكرار اللفظ في خلق توازن في البيت وانسجام بين الصدر والعجز وقد لاحظنا أن ذلك أغلب ما يكون في شعر شوقي باستعمال اللفظ الأول في الصدر والثاني في العجز :

أَنْظُرْ إِلَى أَدَبِ الرَّئِيسِ وَلُطْفِهِ تَجِدِ الرَّئِيسَ مُهَذَّبًا وَنَبِيلًا (2)

– التكرار لمجرد ملء البيت :

وقد يكون التكرار مظهرا من مظاهر ملء البيت وحشوه لغاية الوصول بالبيت إلى منتهاه ، وكثيرا ما يفضي ذلك إلى تعقيد والتباس ، كما في قوله :

شُكْرُ الْمَمَالِكِ لِلِسَّخِيِّ بِرُوحِهِ لَا لِلِسَّخِيِّ بِقَبِيلِهِ أَوْ قَالِهِ (3)

فأبرز مظاهر استصحاب أصول الدالّ وأصول المدلول تتمثل في الترديد والتكرار . وإذا تبيّن أن الترديد في شعر « الشوقيات » يساهم في توسيع المدلول تكثيفا أو تخفيفا أي مدى وعمقا ، فإن دور التكرار هو دور عملية الضرب ، وفيما عدا ذلك فإن دوره ينحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه أو تخليصه مما يلبس معناه وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع كما قد يكون عنصر حشو متسببا في التعقيد .

2 – استصحاب الدالّ دون المدلول : الجناس (4)

توسّع العرب كثيرا في دراسة الجناس وهو من أقدم الأساليب التي حظيت بفائق العناية عندهم . وقد خصّه ابن المعتز في كتابه « البديع » (5) بأمثلة كثيرة . إلا أن اختلافات كثيرة قامت بينهم في شأنه منذ القديم ولم تبلور إلا بعمل الزمان ، لا بعمل المجتهدين . وهذه المشاكل أهمّها قضية الدالّ ، إذن قضية المصطلح ثم قضية المدلول ، أي حدّ الجناس ، ومنها قضية الأنواع التي تندرج في صلبه .

(1) ج 1 ص 185 ، 28 .

(2) ج 1 ص 173 ، 7 .

(3) ج 1 ص 169 ، 40 .

(4) الصفحات الأربع التي خصصها بودولاموت لدراسة الجناس في شعر شوقي – فضلا عن سطحيّتها – لا تصور واقع هذا الأسلوب في شعر الرجل ج 2 ص 464 – 467 .

(5) ابن المعتز « البديع » ص 25 وقدامة بن جعفر « نقد الشعر » من ص 185 ، والمسكرى ، الصناعتين ج 2 من ص 321 ، والسكاكي « مفتاح العلوم » من ص 202 .

وأمام هذه الخلافات وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما غلب عند العرب بمقتضى الزمان في هذه القضية وأمام عمل تطبيقي مثل هذا لا يسمح بالتوسع في النظريات ، لا يسعنا إلا الاختيار ، إختيار ما غلب من الآراء عند العرب فيه واطرد في العمل به .

فلما سناخذ الجنس هنا في معنى استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين (1) أو مادة واحدة تمحّضت مع كلّ دالّ من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاصّ ، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى . فنحن ننوي الوقوف عند الاطارين الدالين اللذين يكون فيهما الدالان متماثلين أو متقاربين والمدلolan مختلفين .

وتقسّم دراستنا إلى 3 اتجاهات :

أ - درجات الموسيقى في استخدام الجنس :

فلاحظ أنّ الجنس لم يكن له نفس الدور الموسيقي في كلّ حالة ، ونرى أن مواطن تنزيل طرفيه مختلفة وهي التي تزيد حظه من الموسيقى أو تنقص منه . وهذا تصنيفها حسب الأقوى فالأضعف ، على ما تبيننا في « الشوقيات » :

درجة 1 : الجنس بمراعاة التصدير :

التصدير مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر ويتمثل في إيراد اللفظ المتخير خاتمة البيت وإطارا لعناصر قافيته ، مرّة أولى في صلب البيت ، قبل استعماله مرّة ثانية في آخره ، وسندرس أنواع التصدير بعد هذا في محلّها ، لكننا نقف هنا عند مظهر لعلّه أبرز مظاهرها من حيث إنه أكثر موسيقية ، هو التصدير باعتماد الجنس .

فلاحظ أنّ كثيرا من حالات الجنس المستخدمة في « الشوقيات » هي من هذا النوع بحيث ورد اللفظ المجانس الثاني منها مقطعا أي آخر لفظ في البيت ، ممّا يوضّح أنّ الجنس مستغلّ بنسبة كبيرة في التركيب الموسيقي في شعر شوقي .

ونرتب أشكال التصدير بالجناس 4 مراتب ، معتمدين مختلف منازل اللفظ المجانس الأول لأن مترلة الثاني قارة :

— ما كان اللفظ المجانس الأوّل منه يختم الصدر :

وصورته : (.....) (.....)

(1) يقسم العرب الجنس إلى أقسام عديدة منها التقسيم المدلولي ، فيرون الجنس نوعين مارجع لفظاه إلى مادتين مختلفتين أي ما لم يتم على اشتقاق ، وما رجع لفظاه إلى مادة واحدة في الأصل اللغوي أي ما قام على اشتقاق ، ولا نرى فائدة خاصة في الالتزام بهذا التقسيم باعتبار أن الرأي السائد في الجنس ، والذي أخذنا به ، ينطلق في درس الجنس من الاختلاف في الدلالة بين اللفظين . فإذا كان اختلاف الدلالة ناتجا عن الاستعمال الخاص بالشاعر لا عن الأصل اللغوي فهو عندنا أدخل في باب التردد ، وقد درسناه . أما إذا كان اختلاف الدلالة ناتجا عما محض الاستعمال كلا من اللفظين إلى التعبير عنه من معنى خاص فهو يدخل عندنا في هذا الدرس . وأما إذا دل اللفظان على نفس المعنى اللغوي الأصلي ، فبابهما باب التكرار إن اشتركا في الصيغة ، أو باب مجرد التصرف في اللفظ إن لم يشتركا .

وهذا كثيرا ما يكون في طوابع القصائد ، ولا غرابة في ذلك لأن الشاعر ملتزم في أغلب شعره باحترام التصريح من ذلك :

- قُمْ حَيَّ هَذِي النَّيِّرَاتِ
– قِفْ نَاجِ أَهْرَامَ الْجَلَالِ وَتَسَادِ
- حَيَّ الْحَسَانَ الْخَيْرَاتِ (1)
هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ مَجْلِسٌ أَوْ نَادٍ؟ (2)

وفي غير الطالع :

- يَا لَيْتَ شِعْرِي فِي الْبُرُوجِ حَمَائِمُ
– وَتُحِسُّ ثُمَّ الْعِلْمَ عِنْدَ عُبَايَةِ
- أُمِّ فِي الْبُرُوجِ مَنِيَّةٌ وَحِمَامُ؟ (3)
تَحْتَ الثَّرَى وَالْفَنِّ عِنْدَ عُجَابِهِ (4)

– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر :

وصورته : (.....)

وهذا الشكل أقل استخداما من السابق ، ومنه :

- الْخَيْلُ تَأْبَى غَيْرَ (أَحْمَدَ) حَامِيًا
وَبِهَا إِذَا ذُكِرَ اسْمُهُ خِيَلَاءُ (5)

– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول العجز :

وصورته : (.....)

وهذا أكثر تواترا من الشكلين السابقين . ولكنه أقل حظا في الموسيقى ، ومنه :

- أَنَا الَّتِي كُنْتُ سَرِيرًا لِمَنْ
سَادَ (كَإِدْوَرْدَ) زَمَانًا وَشَادَ (6)

– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في غير مترلة معينة :

وهذا الشكل أكثر تواترا من كل الأشكال السابقة ولكنه أقلها حظا في توليد الموسيقى :

- لَا تَجْزِهِمْ عَنْكَ حِلْمًا، وَاجْزِهِمْ عَنَّا
فِي الْحَلْمِ مَا يَسِمُ الْأَفْعَالَ أَوْ يَصِمُ (7)

درجة 2 : الجناس بمراعاة مقادير معينة :

في هذا القسم ندرس الجناس الذي لم يبن على تصدير ، ولكن دخل في استخدامه عنصر موسيقى آخر مميز هو مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول منه واللفظ الثاني . وهذه درجة من الجناس أقل تواترا من الدرجة الأولى جملة ، ونرى فيها 4 أشكال أيضا هي :

(1) ج 1 ص 102 ، 1 .

(2) ج 1 ص 113 ، 1 .

(3) ج 1 ص 244 ، 6 .

(4) ج 1 ص 84 ، 41 .

(5) ج 1 ص 34 ، 93 .

(6) ج 1 ص 116 ، 11 .

(7) ج 1 ص 211 ، 34 .

— ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر والثاني في أول العجز :

وصورته : (.....) (.....)
وَلَفَفْتُهُ فِي سَوَسَنِ وَحَفَفْتُهُ بِقَرْتَفُلٍ (1)

— وما كان اللفظ الأول منه في حشو الصدر والثاني في حشو العجز :

وصورته : (.....) (.....)
وَيَقُلُّ مِنْ هُوجِ الرِّيحِ عَزَائِمًا وَيَدُكُ مِنْ هُوجِ الْبَحَارِ جِبَالًا (2)

— وما كان الأول في أول الصدر والثاني في آخره :

وصورته : (.....) (.....)
ظَبَاؤُهُ الْمُنْكَسِرَاتُ الظُّبَا يَغْلِبُنَّ ذَا اللَّبِّ عَلَى لُبِّهِ (3)

— وما لم يخضع لشكل معين ، إلا أنه مبني على مقادير معينة على كل حال :

نَجِيَّ أَبِي الْهَوْلِ أَنْ الْأَوَانَ وَدَانَ الزَّمَانُ ، وَلَانَ الْقَدَرُ (4)

درجة 3 : بقية أنواع المنازل :

ونعني بقية أنواع المنازل ما ورد مرسلًا غير مقيد بتصدير ولا بمقادير معينة ، وهذا حظه من الموسيقى محصور فيما يتولد عن أصوات دالّية أما حظه من التواتر فكبير جدًا في « الشوقيات » .

فقد يرد فيه اللفظان متصلين أو منفصلين بلفظ دخيل أو أكثر ، وقد يرد محصورًا بلفظيه في شطر من البيت دون الآخر ، كما يرد موزعًا على الشطرين .



يبين هذا أنه كثير ما تطرأ درجة ثانية من الموسيقى على العنصرين المجانسين ، تثرى وقعهما الصوتي وتقوي دورهما الدلالي ، وهذا تصرف أول يبين إلى أي حد استغل شوقي هذه الظاهرة وعزز بها شعره

ب — المماثلة والمضارعة :

من الجناس ما يرد أحد شقيه مقسوما على لفظين مختلفين متالين . ولا نكاد نظفر بجناس من هذا النوع في « الشوقيات » (5) ، فالمجانسة عند شوقي ينحصر كل من عنصريها في الاطار الدلالي الأدنى عادة .

أما إذا نظرنا إلى المجانسة باعتماد مدى الترام شوقي استصحاب الأصوات فيها ، أي بالنظر إلى ما ورد من الجناس بلفظين متماثلين ، يشتركان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وأنواع حركاتها ، وما ورد منه

(1) ج 1 ص 176 ، 16 .

(2) ج 1 ص 185 ، 21 .

(3) ج 1 ص 72 ، 3 .

(4) ج 1 ص 132 ، 74 .

(5) انظر مثالا من ذلك ج 4 ص 206 ، 6 .

بلفظين متقاربين أو متجانسين أو مضارعين بصفة عامة ، أي لا يشتركان في جميع هذه العناصر الأربعة المذكورة ، لاحظنا عنده نزعة واضحة إلى استعمال الجناس الناقص وهو ما قام على مضارعة ، أكثر من التام وهو ما قام على مماثلة .

فنسبة الجناس التام من الناقص في « الشوقيات » ضئيلة جدا (1) . ونفسر هذه النسبة المحدودة بحرص الشاعر على استخدام الامكانيات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المدلول وتقريبه إلى الأفهام ، والدليل على ذلك أن كثيرا من حالات استعماله الجناس تاما أفضت إلى التباس في المعنى :

فَإِنْ تَسْأَلُوا : مَا مَكَانَ الْقُنُونِ ؟ فَكَمْ شَرَفٍ فَوْقَ هَذَا الشَّرَفِ (2)

فسر الناشر في هذا البيت « شرف 1 » ، بالعلو والمجد ، وفسر « شرف 2 » بمعنى الموضع العالي ، وأوله في السياق بالمرح :

— غَالٍ فِي قِيَمَةِ ابْنِ بَطْرُسَ غَالِي عَليمَ اللَّهِ لَيْسَ فِي الْحَقِّ غَالِي (3)

فسر الناشر « غال 1 » بمعنى بالغ ، وتردد في مدلول « غالي 2 و 3 » فقال اما أن يراد بها الأمر ، أو يراد بها اسم والد المكرم المرحوم بطرس باشا غالي .

ج — وظائف الجناس :

كثيرا ما يمر الدارس العجل سريعا على مظاهر الجناس في شعر العرب ، ذاهبا في ظنه أنها تقف عند حدّ الجرس الموسيقي ، والغريب أن هذا الموقف ما زال يقفه كثير من الناظرين في الشعر .

وقد مكنتنا درس الجناس في « الشوقيات » من أن نقرر أن دور الجناس قلما يكون شكليا ، لا صلة له بالمدلولات ، وأنه في أغلب الأحيان جاء منبها على ذات المدلول أو على صفاته .

— الوظائف الثانوية :

إحداث موسيقى مميّزة :

إن حالات الجناس التي لم تؤل إلى فائدة مدلولية ذات بال في « الشوقيات » قليلة نسيّا ، فقلّ من مظاهره ما كان قاصرا عن التعدّي إلى المدلول بوجه من الوجوه ، فانهصر دوره في تجميل البيت ، وأحيانا في لفت نظر الدارس إلى اللفظ المجانس لكونه هاما . من ذلك :

— ضَرَبْتَ عَلَى آمَالِهَا وَمَالِهَا وَأَنْتَ عَلَى اسْتِقْلَالِهَا الْيَوْمَ تَضْرِبُ (4)

— اخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اذْكَرًا لِي الصَّبَا ، وَأَيَّامَ أَنْسِي (5)

(1) أنطوان بودولاموت في الصفحات الأربع التي درس فيها الجناس في شعر شوقي أعطى الجناس التام من عنايته أكثر مما يستحق .

(2) ج 1 ص 159 ، 16 .

(3) ج 1 ص 188 ، 1 .

(4) ج 1 ص 42 ، 242 .

(5) ج 2 ص 44 ، 1 .

لفت النظر إلى أسلوب آخر :

وقد يؤدي الجنس دورا خاصا يتمثل في لفت نظر الدارس إلى ظاهره أسلوبية خاصة خفية . هذه الظاهرة هي عادة التورية ، فمنها :

فَقَالَتْ : أَطَلَّتْ الْهَمُّ ، لِلخَلْقِ مَلْجَأً أَبْرُ بِهِمْ مِنْ كُلِّ بَرٍّ وَأَحْدَبُ (1)

لا صلة بين « أبر » و « بر » في هذا البيت من حيث الدلالة : إلا أن الجنس بينهما لفت الانتباه إلى أن معنى بر المقصود هو البار ، لا ما يمكن أن يتوهم فلفظ « أبر » قام بدور القرينة .

عَلِمَ الزَّمَانُ مَكَانَ (شُكْرِي) وَأَنْتَهَى شُكْرُ الزَّمَانِ إِلَيْهِ وَالْإِعْظَامُ (2)

اعتبر الناشر « شكري » اسم علم ، هو بطل أدبه ، ولكن توجد امكانية أخرى في التقدير : شكري : مصدر مضاف مع ضمير متصل مضاف إليه .

فالجناس هنا - مهما كانت الحال - ينبه على امكانية اعتبار المدلولين في البيت مقصودين معا .
التعبير عن التقارب :

لكن الجنس قد يرد لمعنى خاص هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تناسبهما والمتجانسان في هذه الحالة يتزعان ، اما إلى الترادف الحقيقي أو الترادف الازدواجي ، أي المبني على ازدواجهما في الأصل .

- الترادف الحقيقي :

وَأَطَاعَتْهُ فِي الْإِلَهِ شُبُوحٌ خُشَعٌ ، خُضَعٌ ، لَهُ ضُعَفَاءُ (3)

فاليتين أن المتجانسين هاهنا يتزعان إلى الترادف رغم اختلاف أصل كل منهما .

- الترادف الازدواجي :

حَثِيثَيْنِ مِنْ فَوْقِ الْجِبَالِ وَتَحْتَهَا - كَمَا انْهَارَ طُودٌ ، أَوْ كَمَا انْهَالَ مِذْنَبُ (4)

أَوْ شَدَّ أَضْلَ عِقْدِهِ - أَوْ سَدَّهُ ، أَوْ قَوْرَهُ (5)

وَأَنْتَ مُعِينُ الْعَاشِقِينَ عَلَى الْهَوَى - قَتْنٌ فَتُصْنِي ، أَوْ قَحْنٌ فَتَسْمَعُ (6)

فالذي يغلب على ظننا أن هذه الأزواج إنما هي من قبيل المزدوج الذي أصله واحد .

(1) ج 1 ص 42 ، 73 .

(2) ج 1 ص 230 ، 90 .

(3) ج 1 ص 17 ، 175 .

(4) ج 1 ص 42 ، 113 .

(5) ج 1 ص 145 ، 54 .

(6) ج 2 ص 129 ، 2 .

فالأمثلة الداخلة في هذا المعنى مفرداتها في الجملة تترع إلى الترادف ومعانيها إلى التناسب بقدر تناسب أصواتها بل منها ما نعتقد أن أصل الزوجين فيها واحد كما بينا .

— الوظيفة الرئيسية : التعبير عن التقابل .

نعتبر أن التقابل هو المعنى الرئيسي الذي يرد الجناس معبّراً عنه في « الشوقيات » . إلا أن التقابل فيما نرى لم يؤل إلى نفس النتيجة مع كل مثال من الجناس . فكل تقابل في الحقيقة لا يفضي حتماً إلى تضاد كما قد يغلب على الظن ، بل قد يفضي إلى تكامل .

والتكامل أو التضاد ، المتتهي إليهما الجناس ، قد يكونان تامين ، كما قد يكونان جزئيين ، بحسب رؤية الشاعر — إلا أننا لم نر فائدة في دراسة ما هو تام على حدة ، وما هو جزئي على حدة بقدر ما رأينا الفائدة كل الفائدة في تصنيف الأمثلة ، إلى متكامل ومتضاد .

التكامل :

أما التكامل فأساسه التناسب بين المتجانسين . وأمكن تصنيف مظاهره في شعر شوقي في مستويات ثلاثة : بين المعنوي والمادي :

وَإِذَا قَدَرُوا الْكَوَاكِبَ أَرْبَا ، فَمِنْكَ السَّنَا وَمِنْكَ السَّاءُ (1)

فلفظ « السنا » بدلالته على معنى الرفع ، يدل على السمو المعنوي ، بينما لفظ « السناء » ، يرتبط — بدلالته على الضوء والنور — ، بالسمو المادي ، فيبين المتجانسين تناسب من حيث دلالة كل منهما على السمو ، وتقابل من حيث أن كلاهما يشير إلى تقيض ما يشير إليه الآخر ، ومن ثم نتج تكاملهما .

والملاحظ أن الشاعر استخدم هذين اللفظين متجانسين في كثير من أشعاره (2) .

أَنَا الَّتِي كُنْتُ سَرِيرًا لِمَنْ سَادَ (كَلْدُورْدَ) زَمَانًا وَشَادَ (3)

ففي « ساد » بناء معنوي وفي « شاد » بناء مادي .

أُمُّ الْقِرَى — إِنَّ لَمْ تَكُنْ أُمُّ الْقِرَى — وَمَثَابَةُ الْأَعْيَانِ وَالْأَفْرَادِ (4)

ففي أم القرى دلالة على المترلة المعنوية ، وفي أم القرى « دلالة على المترلة المادية » .

بين العناصر المكوّنة لنظام معين :

وَلَكَّ الْمُنْشآتُ فِي كُلِّ بَحْرِ وَلَكَّ الْبَرُّ أَرْضُهُ وَالسَّمَاءُ (5)

(1) ج 1 ص 17 ، 138 .

(2) انظر مثلاً ج 1 ص 17 ، 211 وج 1 ص 190 ، 49 .

(3) ج 1 ص 116 ، 11 .

(4) ج 1 ص 113 ، 17 .

(5) ج 1 ص 17 ، 80 .

فالبرّ يابس والبحر رطب ، فالتكامل هنا في نظام الأرض :

غَرِقَتْ حَيْثُ لَا يُصَاخُ بِطَافٍ أَوْ غَرِيقٍ ، وَلَا يُصَاخُ لِحِسِّ (1)

فلفظ « يُصَاخُ » مرتبط بعملية التصويت ، ولفظ « يُصَاخُ » بعملية السمع ، فالتكامل هنا في نظام التصويت .

عِلْمٌ أَبَانَ عَنِ الْغَبَرَاءِ ، فَأَنْكَشَفَتْ زَرْعًا، وَضَرْعًا، وَإِقْلِيمًا، وَسُكَّانًا (2)

فالزراع من الطبيعة الجامدة ، والضرع من الطبيعة المتحركة ، فهنا التكامل في نظام الطبيعة .

أَوْ مَا تَرَوْنَ عَلَى (الْمَنَابِعِ) عُدَّةٌ لَا تَنْجَلِي ، وَعَلَى الضُّفَافِ عَدِيدَةٌ (3)

فلفظ « عُدَّة » متعلق بوسائل الحرب ، ولفظ « عديد » متعلق بأعوان الحرب ، وبذلك حصل التكامل في نظام الحرب .

بين القوة والفعل :

إنّ التناسب بين المتجانسين في هذه الحالة ليس وليد الدلالة اللغوية في شقيه ، وإنّما هو وليد الدلالة التعبيرية الخاصة التي يفرضها السياق بمقتضى ربط الشاعر الاسم بالمسمى سواء أكان الاسم علما أم لا . نعني أنّ ما رجع إلى الفعل أساسه الإخبار ، وما رجع إلى القوة أساسه الإيحاء ، حسبما تبيّننا من هذا الأسلوب في استخدام الجنس في « الشوقيات » .

في اسم العلم :

اطْلُعْ عَلَى يَمَنٍ بِيَمْنِكَ فِي غَدٍ وَتَجَلَّ بَعْدَ غَدٍ عَلَى بَغْدَادٍ (4)

فلفظ « يَمَن » اسم بلد ، والخير فيه بالقوة ، إذ هو من مقتضيات تسميته ، ولفظ « يَمَن » اسم يدلّ على الخير ، فالخير فيه بالفعل :

وَلَيْتَ لَدَى (فَرُوقٍ) بَعْضَ بَشِيٍّ وَمَا فَعَلَ الْفِرَاقُ غَدَاةَ رَاعَا (5)

« ففروق » اسم الأسنّة ، والفصل هو في مدلول اسمها بالقوة ، و« الفراق » هو فصل بالفعل .

هذه حالة من حالات استغلال قوة اسم العلم التعبيرية في الشعر ، وقد استغلّ شوقي قوة اسم العلم في أساليب أخرى إلى جانب هذه ، ليس هذا محلّها (6) .

(1) ج 2 ص 44 ، 38 .

(2) ج 2 ص 275 ، 16 .

(3) ج 1 ص 109 ، 28 .

(4) ج 1 ص 133 ، 24 .

(5) ج 1 ص 154 ، 4 .

(6) انظر باب « دلالة الاعلام » ، فباب « التورية » من بحثنا هذا .

– في غير اسم العلم :

– وَلَقَدْ تُنْهِكُهُ نَهْكَ الضَّئِي ضَرَّةٌ مَنَظَرُهَا سَقَمٌ وَضُرٌّ (1)

– الصَّابِرَاتُ لِيَضْرَّةٍ وَمَضْرَةٍ الْمُحَيَّاتُ اللَّيْلَ بِالْأَذْكَارِ (2)

ففي لفظ «ضرة» في اليتين ضرر بالقوة ، وفي لفظ «ضر» في البيت الأول و«مضرة» في البيت الثاني ضرر بالفعل :

كُلَّمَا هَمَّ مَجْدُهُ بِزَوَالٍ قَامَ فَحْلٌ ، فَحَالٌ دُونَ الزَّوَالِ (3)

فالحول في لفظ «فحل» بالقوة ، وهو في «حال» بالفعل .

وإذا أردنا أن نجعل بنية هذا النوع من الجنس المقتضي إلى التكامل رسمنا هذا الشكل :

التناسب + التقابل ⇐ التكامل .

التضاد :

وأما التضاد فأساسه التنافر بين المتجانسين ، ونصنف أمثلة الجنس المقتضية إلى التضاد ثلاثة أصناف مجتمعة ، تعود إلى ثلاث دلالات محورية تبنيناها في «الشوقيات» :

– التضاد بين المتعاقبين :

والمتعاقبان هما العنصران اللذان لا يجتمعان في آن واحد :

فَبِمِصْرٍ مِمَّا جَنَيْتَ لِمِصْرٍ أَيُّ دَاءٍ ، مَا إِنْ إِلَيْهِ دَوَاءُ (4)

دَاءُ الْجَمَاعَةِ مِنْ أَرْسَطَالِيْسٍ لَمْ يُوصَفْ لَهُ حَتَّى أَتَيْتَ دَوَاءُ (5)

فالداء عنوان المرض ، والدواء عنوان الصحة ، والمرض والصحة متعاقبان متضادان :

كَمْ مِنَّةٍ مَوْهُومَةٍ أَتْبَعَتْهَا مَنَّا عَلَى الْفَطَنِ الْخَبِيرِ ثَقِيلًا (6)

فالمن شر ، والمنة خير ، والخير والشر متعاقبان متضادان .

– التضاد بين العناصر المكونة لنظام معين :

ذَهَبَ الَّذِينَ حَمَرُوا حَقِيقَةَ عِلْمِهِمْ وَاسْتَعْدَبُوا فِيهَا الْعَذَابَ وَبَيْلًا (7)

(1) ج 1 ص 125 ، 30 .

(2) ج 1 ص 129 ، 11 .

(3) ج 1 ص 188 ، 21 .

(4) ج 1 ص 17 ، 85 .

(5) ج 1 ص 34 ، 72 .

(6) ج 1 ص 173 ، 20 .

(7) ج 1 ص 180 ، 12 .

فمدلول « استعذبوا » لذّة ، ومدلول « العذاب » ، عذاب ظاهر . واللذة والعذاب يكونان نظام الشعور وهما متضادّان :

وَسَمَا بِأَرْوَقَةِ الْهُدَى ، فَاحْلَهَا فَسَرَعَ الثُّرَيَّا، وَهِيَ فِي أَصْلِ الثُّرَى (1)
فالثريا كناية عن الأعلى ، والثرى كناية عن الأسفل ، والأعلى والأسفل متضادان ويكونان نظام الكون .
— التضادّ بين القوّة والفعل :

نرى أنّ التنافر في هذه الحالة بخلاف ما هو عليه في الحالتين السابقتين ليس وليد الدلالة اللغوية في شقيه وإنما هو وليد الدلالة التعبيرية ، معنى ذلك أنّ الشقّ الذي يرجع منه إلى الفعل أساسه الإخبار والذي يرجع إلى القوّة أساسه الإيحاء :

وَمَدَارِسُ لَا تُنْهَضُ الْخَلَقَ دَارِسَةُ الرُّسُومِ (2)

ففي مدلول « مدارس » نفع بالقوّة ، وفي مدلول « دارسة » ضررّ بالفعل :

وَإِذَا خَطَبْتَ فَلَا تَكُنْ خَطْبًا عَلَى مِصْرَ الْفَتَاةِ (3)

ففي مدلول « خطبت » خير بالقوّة ، وفي مدلول « خطبا » شرّ بالفعل :

تَوَارِيَا بِجَنَاحِ اللَّهِ وَاسْتَتَرَا وَمَنْ يَضُمُّ جَنَاحُ اللَّهِ لَا يُضْمَرُ (4)

في « يَضُمُّ » ، نفع بالقوّة ، وفي « لَا يُضْمَرُ » ضررّ بالفعل .

فعلى هذا الشكل قامت كلّ أمثلة الجناس المفضي إلى التضادّ :

التنافر + التقابل ⇐ التضادّ .



إنّ الترجيع الصوتي الذي تقوم عليه كل موسيقى لهو في موسيقى الألفاظ أوضح مظهرها وأبلغ خطورة ذلك أنّه يتّصل باللفظ أي بالاطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية .

فسواء استصحبتنا الدالّ والمدلول معا كما في التردد والتكرار ، أو استصحبتنا الدالّ دون المدلول كما في الجناس ، فإننا لا نعد وأن نكون قمنا بعملية ترجيع صوتي ، وقد اتضح لنا أنّ الترجيع الصوتي المتجسّم في تردد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في « الشوقيات » من لبنات موسيقى الشعر الأساسية . فإنّ شعريّة « الشوقيات » مدينة له بقسط وافر .

(1) ج 1 ص 151 ، 21 .

(2) ج 1 ص 218 ، 30 .

(3) ج 1 ص 102 ، 6 .

(4) ج 1 ص 190 ، 99 .

وما الترجيع الصوتي في رأي البعض إلا مميزات الشعر الأكبر (1) ، لأن الكلام - في الحقيقة - يكتسب طاقات دلالية خلاقة في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معاني جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها . وما المعاني التي حللنا بمعاني لغة الكلام في مستواها الإخباري ، وإنما هي معاني اللغة الجديدة التي زرعت في لغة الكلام بمفعول تلك الموسيقى بالدرجة الأولى .

موسيقى الاطار الدلالي الموسع ، التقطيع :

هنا ندرس موسيقى التراكيب ، الجزئية أو الكلية ، المساهمة في بناء بيت أو في إقامة قصيدة كاملة وقد لاحظنا التراكيب في « الشوقيات » تتجانس في مستويين : مستوى عمودي حده الأقصى البيت وحده الأدنى الشطر ، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر ، ومستوى أفقي حده الأقصى الشطر وليس له حد أدنى معين ، وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقية البيت .

1 - التقطيع العمودي :

نبدأ بالتقطيع الذي وقع بين بيتين فأكثر أو بين صدرين من بيتين أو بين عجزين فأكثر ، والمقصود به التزام نفس التركيب على وجه يفضي إلى ضرب من التغمي :

الترام نفس التركيب في كثير من الأبيات المتتالية :

المثال الأول قسم من « الهزلية النبوية » (2) ، أقامه على تركيب واحد ، تلازمي ظرفي :

- | | | |
|----|---|--|
| 30 | فَإِذَا سَخَوْتُ بَلَغْتَ بِالْجُودِ الْمَدَى | وَفَعَلْتَ مَا لَا تَفْعَلُ الْأَنْوَاءُ |
| | وَإِذَا عَقَوْتُ فَقَادَرًا ، وَمَقْدَرًا | لَا يَسْتَهِينُ بِعَفْوِكَ الْجُهْلَاءُ |
| | وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ | هَذَا فِي الدُّنْيَا هُمَا الرَّحْمَاءُ |
| | وَإِذَا غَضِبْتَ فَإِنَّمَا هِيَ غَضَبَةٌ | فِي الْحَقِّ ، لَا ضَعْفٌ وَلَا بَغْضَاءُ |
| | وَإِذَا رَضِيتَ فَذَاكَ فِي مَرْضَاتِهِ | وَرَضَى الْكَثِيرُ تَحْلُمٌ وَرِيَاءُ |
| 35 | وَإِذَا خَطَبْتَ فَلِلْمَنَابِرِ هِزَّةٌ | تَعْرُو النَّدَى ، وَلِلْقُلُوبِ بُكَاءُ |
| | وَإِذَا قَضَيْتَ فَلَا ارْتِيَابَ ، كَأَنَّمَا | جَاءَ الْخُصُومَ مِنَ السَّمَاءِ قَضَاءُ |
| | وَإِذَا حَمَيْتَ الْمَاءَ لَمْ يُورَدْ ، وَلَوْ | أَنَّ الْقِيَاصِرَ وَالْمُلُوكَ ظِمَاءُ |
| | وَإِذَا أَجَرْتَ فَأَنْتَ بَيْتُ اللَّهِ لَمْ | يَدْخُلْ عَلَيْهِ الْمُسْتَجِيرُ عِدَاءُ |
| | وَإِذَا مَلَكَتْ النَّفْسَ قُمْتَ بِبِرِّهَا | وَلَوْ أَنَّ مَا مَلَكَتْ يَدَاكَ الشَّاءُ |
| 40 | وَإِذَا بَنَيْتَ فَخَيْرُ زَوْجٍ عَشِيرَةٍ | وَإِذَا ابْتَنَيْتَ فِدُونُكَ الْآبَاءُ |
| | وَإِذَا صَحَبْتَ رَأَى الْوَفَاءَ مُجَسَّمًا | فِي بُرْدِكَ الْأَصْحَابُ وَالْخُلَطَاءُ |

(1) جان كوهين ، بنية الكلام الشعري ، ص 58 و 149 .

(2) ج 1 ص 34 .

وَإِذَا أَخَذْتَ الْعَهْدَ ، أَوْ أَعْطَيْتَهُ
وَإِذَا مَشَيْتَ إِلَى الْعِدَا فَغَضَضْتَهُ

فَجَمِيعُ عَهْدِكَ ذِمَّةٌ وَوَفَاءُ
وَإِذَا جَرَيْتَ فَإِنَّكَ النِّكْبَاءُ

المثال الثاني ، قسم من « صدى الحرب » (1) أقامه على تركيب واحد ، تصدره الأداة « كَانَ » :

190 وَرُحْنَا يَهْبُ الشَّرُّ فِينَا وَفِيهِمْ
كَأَنَّا أَسُودٌ رَابِضَاتٌ ، كَأَنَّهُمْ
كَأَنَّ خِيَامَ الْجَيْشِ فِي السَّهْلِ أَيْتُقُ
كَأَنَّ السَّرَايَا سَاكِنَاتٌ مَوَائِجًا
كَأَنَّ الْقَنَا دُونَ الْخِيَامِ نَوَازِلًا
195 كَأَنَّ الدُّجَى بَحْرٌ إِلَى النِّجْمِ صَاعِدٌ
كَأَنَّ الْمَنَابِيَا فِي ضَمِيرِ ظِلَامِهِ
كَأَنَّ صَهِيلَ الْخَيْلِ نَاعٍ مُبَشِّرٌ
كَأَنَّ وَجُوهَ الْخَيْلِ غُرًّا وَسِيمَةً
كَأَنَّ أَثُوفَ الْخَيْلِ حَرَّى مِنَ الْوَعَى
200 كَأَنَّ صُدُورَ الْخَيْلِ غُدْرٌ عَلَى الدُّجَى
كَأَنَّ سَنَى الْأَبْوَاقِ فِي اللَّيْلِ بَرْقُهُ
كَأَنَّ نِدَاءَ الْجَيْشِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ
كَأَنَّ عِيُونَ الْجَيْشِ مِنْ كُلِّ مَذْهَبٍ
كَأَنَّ الْوَعَى نَارٌ ، كَأَنَّ جُنُودَنَا
205 كَأَنَّ الْوَعَى نَارٌ ، كَأَنَّ الرَّدَى قِصْرِي
كَأَنَّ الْوَعَى نَارٌ ، كَأَنَّ بَنِي الْوَعَى

وَتَشْمُلُ أَرْوَاحَ الْقِتَالِ وَتَجْنُبُ
قَطِيعٌ بِأَقْصَى السَّهْلِ حَيْرَانٌ مُذْتَبِ
نَوَاشِرٌ ، فَوْضَى ، فِي دُجَى اللَّيْلِ شَرْبُ
قَطَائِعُ ، تُعْطَى الْأَمْنِ طَوْرًا ، وَتُسَلِّبُ
جَدَاوِلُ ، يُجْرِيهَا الظَّلَامُ ، وَيَسْكَبُ
كَأَنَّ السَّرَايَا مَوْجُهُ الْمُتَضَرَّبُ
هُمُومٌ بِهَا فَاضَ الضَّمِيرُ الْمُحْجَبُ
تَرَاهُنْ فِيهَا ضُحْكًا وَهِيَ نُحْبُ
دَرَارِي لَيْلٍ طُلُعَ فِيهِ ثُقُبُ
مَجَامِرُ فِي الظُّلُمَاءِ تَهْدَأُ وَتَلْهَبُ
كَأَنَّ بَقَايَا النَّضْحِ فِيهِنَّ طُحْلُبُ
كَأَنَّ صَدَاهَا الرَّعْدُ لِلْبَرْقِ يَصْحَبُ
دَوَى رِيَّاحٍ فِي الدُّجَى تَتَذَابُ
مِنْ السَّهْلِ جِنٌّ جَوْلٌ فِيهِ جُوبُ
مَجُوسٌ إِذَا مَا يَمْمُوا النَّارَ قَرَّبُوا
كَأَنَّ وَرَاءَ النَّارِ حَاتِمٌ يَأْدُبُ
فَرَاشٌ ، لَهُ فِي مَلَمَسِ النَّارِ مَأْرَبُ

المثال الثالث ، قسم من « الهلال الأحمر » (2) يبدأ فيه التركيب بأداة « كَانَ » كذلك :

لِحَامِلِيهِ جَلَالٌ مِنْهُ مُقْتَبَسٌ
كَأَنَّ مَا أَحْمَرٌ مِنْهُ حَوْلَ غُرَّتِهِ
25 كَأَنَّ مَا أَبْيَضُ فِي أَثْنَاءِ حُمْرَتِهِ
كَأَنَّهُ شَفَقٌ تَسْمُو الْعِيُونَ لَهُ
كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْعُشَّاقِ مُخْتَضَبٌ

كَأَنَّمَا رَفَعُوا لِلنَّاسِ قُرْآنًا
دَمُ الْبَرِيِّ ذِكْيُ الشَّيْبِ عُثْمَانًا
نُورُ الشَّهِيدِ الَّذِي قَدْ مَاتَ ظَمَانًا
قَدْ قَلَّدَ الْأَفْقَ يَأْقُوتًا وَمَرْجَانًا
يُشِيرُ حَيْثُ بَدَأَ وَجَدًا وَأَشْجَانًا

(1) ج 1 ص 42 .

(2) ج 1 ، 245 .

كَأَنَّهُ مِنْ جَمَالِ رَائِعٍ وَهُدًى خُدُودُ يُوسُفَ لَمَّا عَفَّ وَلَهَانَا
كَأَنَّهُ وَرْدَةٌ حَمْرَاءُ زَاهِيَّةٌ فِي الْخُلْدِ قَدْ فَتَحَتْ فِي كَفِّ رِضْوَانَا

فالملاحظ أن شوقي يتزع إلى هذا النوع من التقطيع في القصائد التي طالت كثيرا غالبا (1) ، والتقطيع لعب في هذه الحالة دورين :

– خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التماهي في القصيدة ، ففي المثال الأول ساعده التقطيع على الوقوف للتغني بخصال الرسول وتمجيدها . وفي المثال الثاني ساعده على الكف عن سرد الأحداث وتحليلها ، لغاية وصف كل جزئيات الحرب . بينما في المثال الثالث كان وقوفه لتمجيد الهلال ، ولكن بهذا الوقوف كان الخروج من القصيدة .

– خلق جو ملحمي هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء ، فإذا « بالهمزية » ملحمة دينية ، وإذا « صدى الحرب » ملحمة سياسية . وإلى جو الملحمة السياسية أيضا تترع قصيدة « الهلال الأحمر » ، ومصدر الإلهام في هذه القصائد الثلاث التاريخ المجيد .

هذا الأسلوب الذي نرى له دور المنشط في القصيدة لم يكن لبروق حتى أصحاب الأذواق السليمة ، بل عدّه محمد صبري من أكبر زلات شوقي في الشعر ، إذ قال معلقا على القسم الذي أوردناه من بآيته الشهيرة : « لولا هذه المآخذ والمناحي لاحتل شوقي مكانه في الشعر العالمي كما احتله في الشعر العربي » (2)

ب – التزام نفس التركيب بين أعجاز كثيرة (3) :

ويكون ذلك في أبيات متتالية كما يكون في أبيات متباعدة .

فقصيدة « اعتداء » (4) تبلغ 48 بيتا ، ورد 12 بيتا منها – أي ربعها – خاضعة أعجازها لتركيب واحد . لكن هذه الأبيات لا تمثل حلقات متسلسلة كلها وهي :

3	تَحَوَّلَ عَنْهَا الْأَذَى وَأَنْشَى	عُبَابُ / الْخُطُوبِ / وَطُوفَانُهَا
6	وَقَى الْأَرْضَ شَرَّ مَقَادِيرِهِ	لَطِيفُ / السَّمَاءِ / وَرَحْمَانُهَا
8	يَسِيلُ عَلَى قَرْنِ شَيْطَانِهَا	عَقِيقُ / الدَّمَاءِ / وَعَقِيَانُهَا

(1) انظر أمثلة أخرى من هذا التقطيع في ج 2 ص 150 ، 32 – 36 (بداية بكان) وج 2 ص 84 ، 8 – 15 ، وج 2 ص 100 .
35 – 38 وج 2 ص 126 ، 15 – 19 وج 4 ص 76 ، 15 – 20 .

(2) الشوقيات المجهولة : ج 1 ص 21 الحاشية .

(3) مع الملاحظ أننا قلنا نجد الشاعر يلتزم بنفس التركيب بين صدرين مثل ج 1 ص 30 .

(4) ج 1 ص 262 .

14	وَرَبِعَتْ كَمَا رَبِعَتْ الْأَرْضُ فِيكَ	نَوَاحِي / السَّمَاءِ / وَأَعْنَائُهَا
17	وَقَدِمًا أَحَاطَتْ بِأَهْلِ الْأُمُورِ	مَيُولُ / النُّفُوسِ / وَأَضْغَانُهَا
20	وَعِنْدَ الَّذِي قَهَرَ الْقَيْصَرَيْنِ	مَصِيرُ / الْأُمُورِ / وَأَحْيَانُهَا
22	فَإِنَّ اللَّيَالِيَّ عَلَيْهَا يَحُولُ	شَعُورُ / النُّفُوسِ / وَوَجْدَانُهَا
23	وَيَخْتَلِفُ اللَّهْرُ حَتَّى يَبِينَ	رُعَاةُ / الْعُهُودِ / وَخَوَّانُهَا
38	فَمِصْرُ الرِّيَاضِ ، وَسُودَانُهَا	عَيُونُ / الرِّيَاضِ / وَخَلِجَانُهَا
39	وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ	وَرِيدُ / الْحَيَاةِ / وَشَرِيَانُهَا
41	وَأَهْلُوهُ مِنْذُ جَرَى عَذْبُهُ	عَشِيرَةٌ / مِصْرَ / وَجِيرَانُهَا
45	فَأَيْنَ مِنَ (الْمَنْشَرِ) بَحْرُ الْغَزَالِ	وَفَيْضُ / (نِيَانِزَا) / وَتَهْتَانُهَا؟

فالأعجاز في هذه الأبيات قامت على مضافين بتوسطهما مضاف إليه مشترك بينهما . وقد ساعدت القافية على هذا التقطيع إذ تضمنت وصلاً ورد ضميراً متصلاً ، قام في هذه الحالات بوظيفة المطابقة .

هذا الضرب من التقطيع يؤثر في نظام القصيدة كاملة ، فإنه إذا طرأ فرض إبقاعاً إضافياً موحداً في إطار البحر الموحد والقافية الموحدة ، شأنه شأن موسيقى الشعر تقرأ عليها موسيقى الغناء .

أما ورود هذا التقطيع في الأعجاز دون الصدور – إذا كان مقصوراً على شطر واحد – فراجع إلى أن العجز في بيت الشعر يتوج التركيب ويحتضن القافية ، فمن الطبيعي أن يظهر فيه أثر الفن أكثر من الصدر ، وسيتأكد لنا ذلك في الأبواب التالية عند دراسة غير الموسيقى من أساليب .

2 – التقطيع الأفقي الثاني ، أو الموازنة :

هذا الأسلوب من التقطيع يتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة أو تترع إلى أن تكون تامة . وهذا النوع من التقطيع هو الذي استوقف القدامى فتوسعوا في درسه ، واصطلحوا على تسميته بالموازنة (1) ، والموازنة في « الشوقيات » أكثر أطراداً من جملة أنواع التقطيع ، وقد مكنتنا درسها في شعر شوقي من الاهتداء إلى أن أغلب مظاهر هذا التقطيع قامت على مقابلة أو ازدواج وبعضها على تناسب أو تفصيل .

(1) ابن رشيق ، المدة ج 2 ص 19 – 20 .

أ - المقابلة :

تقوي الموازنة التقابل بين شقين بأن تشرّكهما في الاطار الموسيقى ، فيكشف بهذا التقريب ما بينهما من فارق يصل أحيانا إلى التضاد .

وهذه أمثلة من ذلك :

- | | |
|--|--|
| وَلَنَجْعَلَ / مِصْرَ / هِيَ الدُّنْيَا | - وَلَنَجْعَلَ / مِصْرَ / هِيَ الدُّنْيَا |
| وَكَبَّرَ / فِي الْمَاءِ / سَكَّانُهَا | - وَحَلَّلَ / فِي الْجَوِّ / قَيْدُومُهَا |
| وَمَمَاتِي / فِي التَّنَائِي | - وَحَيَاتِي / فِي التَّسَدَّائِي |
| وَمَعَ الْمُجَدِّدِ / بِالْأَنَاءِ / سَلَامَةٌ | - وَمَعَ الْمُجَدِّدِ / بِالْأَنَاءِ / سَلَامَةٌ |

ب - الازدواج :

وقد تقوي الموازنة الازدواج بين التركيبين والتقارب بين معنيهما ، فتساهم في كمال صورة أو تمام معنى أو استقامة نظام :

- | | |
|---|--|
| وَعَلَى / وَجْهِ الثَّاكِلِينَ / كَأَبَةٍ | - وَعَلَى / وَجْهِ الثَّاكِلِينَ / كَأَبَةٍ |
| وَنَابَ / مِنْ / سَنَةِ الْأَحْلَامِ / لَا هِينًا | - فَتَابَ / مِنْ / كَرَةِ الْأَيَّامِ / لَا عِيبُنَا |
| مَقْرُوحُ الْجَفْنِ / مُسَهَّدَةٌ | - حَيْرَانُ الْقَلْبِ / مَعْدَبُهُ |

ففي كلتا الحالتين تؤدي الموازنة دور المحتضن للمعنيين المتفاعلين تفاعل تقارب أو تباعد ، فيتضح أن المعول إنما هو على ما يتولد عن المعين مجتمعين لاعما يفيد كل معنى على حدة .

3 - التقطيع الأفقي الرباعي :

وقد يكون التقطيع رباعيا ، وذلك عندما يكون البيت الشعري قائما على أربع وحدات صوتية صغرى ، كل واحدة منها قائمة على نفس تقطيع الموالية ، أو قائمة على تقطيع تكون الوحدة الأولى فيه موافقة الثالثة والثانية موافقة الرابعة ، والشكل الثاني أكثر استخداما .

- (1) ج 1 ص 132 ، 89 .
- (2) ج 1 ص 262 ، 2 .
- (3) ج 2 ص 114 ، 5 .
- (4) ج 2 ص 164 ، 29 .
- (5) ج 1 ص 244 ، 14 .
- (6) ج 1 ص 104 ، 77 .
- (7) ج 2 ص 122 ، 2 .

الشكل الأول :

في وصف القمر :

فَلَا هُوَ خَافٍ / وَلَا ظَاهِرٌ
وَلَيْسَ بِشَاوٍ / وَلَا رَاحِيَلٍ
تَوَارَى بِنِصْفٍ / خِلَالَ السُّحُبِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ / فَعُولُنْ فَعُولُنْ

الشكل الثاني :

مِنْ قَصِيرِ اللَّفْظِ / فِي مَكْرٍ النِّهْيِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
وَطَوِيلِ الرُّمَحِ / فِي كَيْدِ الْوَتِينِ (2)
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

إنّ هذا التقطيع يستخدم في مقام التأكيد ، وتفصيل المجرى ، والاستقصاء ، والملاحظ أنّه قد يكون معزّزا بقافية داخلية ، كما قد يكون مجردا منها مثلما في المثالين السابقين . فإذا كان ذا قافية داخلية فهو الترصيع . وسيأتي الحديث عنه .

4 - التقطيع السداسي :

قد يرد التقطيع أكثر عمقا ، فيكون سداسيا ، يقوم فيه البيت على 6 وحدات صوتية صغرى ، ومظاهره قليلة في « الشوقيات » . ولكنه حيث وجد يصحبه مدّ وجزر يبلغان بالقارئ غاية الطرب :

طَلَعْنَا / وَهِيَ مُقْبِلَةٌ / أَسُودَا
مُتَّصِبًا / مُتَّصِعًا / مُتَمَهَّلًا
وَرَحْنَا / وَهِيَ مَدْبِرَةٌ / نَعَامَا (3)
مُسْرَعًا / مُتْسَلِّسًا / مُتَعَثِّرًا (4)

..

فما نسميه بموسيقى الاطار الدلالي الموسّع ، إنما هو تواشيح خاصة تزرع في الاطار الموسيقي العام فتريد أصواته إنسجاما ، ومضمونها جلاء ، ولذلك شبهناها بموسيقى الغناء نظراً على موسيقى الشعر فتكسبه طاقة جديدة في الأداء .

أما أثره في الدلالة فقد اتضح من تناسب تقطيع الأصوات ونواحي القضية المطروحة . فالتقطيع العمودي في « الشوقيات » يتناسب مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة ، والتقطيع الثنائي يتناسب ومقامات المقابلة والازدواج وأما الرباعي وما جاوز الرباعي فضروب تناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء .

(1) ج 4 ص 60 ، 10 - 12 .

(2) ج 1 ص 253 ، 64 .

(3) ج 1 ص 221 ، 21 .

(4) ج 2 ص 33 ، 27 .

فالمعول في كل حالة إنما هو على ما يتولد من المعاني مجتمعة أو مفترقة بفضل ضروب التقطيع المخصوصة لا على المعاني في ترتيبها المرسل .

المظاهر الموسيقية الخاصة :

نتناول في هذا الباب المظاهر الموسيقية التي ستخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة ، ولا كانت مستقلة عن المشروطة فالأساليب التي سندرس ليست لازمة للقصيدة . بحيث يمكن أن تقوم هذه بدونها . ولكنها متفاعلة مع البحر والقافية فلا تنفك عنهما ولا تستمد كيانهما إلا من كيانهما .

1 - القافية الداخلية والتوصيع :

أ - القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن :

فمن مظاهر موسيقى الحشو أن تُعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر ، فتتوفر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة ، كما تتوفر في بيتين متتاليين أو أكثر . وقد وجدنا هذا النوع من القافية الداخلية في « الشوقيات » لا يخضع لأشكال معينة ، ومن الصعب أن نحدد لتنوعها صلة بالدلالات المختلفة ، ولكنها قد تلعب دورا في إبراز الدلالات عن طريق التنعيم الموسيقي .

على أن هذا الضرب من التوشيح في « الشوقيات » قلما كانت قافيته مستوحاة من القافية العامة (1) فالشاعر ميّال عادة إلى تعزيز القافية العامة بقافية داخلية مغايرة .

ولم نلمس للقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد أثرا في الدلالة مباشرة . فالبيت الشعري في هذه الحالة هو في القصيدة بمثابة الخرجة الموسيقية المجردة ليست لها طاقة لتمييز قسما من أقسامها بمنحى دلالي خاص ، كما في :

وَأَبْصَرْتُ إِسْكَنْدَرَ فِي الْمَلَا	قَشِيبَ الْعُلَا فِي الشَّبَابِ النَّظْرُ (2)
بَيْنَ الرِّفَا رِفٍ وَالْمَشَا	رِفٍ ، وَالزَّخَارِفِ وَالْحَرِيرُ (3)
دَعِ الْجُنُودَ ، وَالْبُنُو	دَ ، وَالْوُفُودَ الْمُحْضَرَةَ
.....
أَيْنَ الْأَمِيرُ وَالْقُصُ	رُ ، وَالْبُدُورُ الْمُخْدَرَةُ (4)

بخلاف مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية ، فإنها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على تبيين مدلول الأبيات بأكثر وضوحا .

(1) انظر أمثلة من القافية الداخلية المستوحاة من القافية العامة في ج 1 ص 102 ، 21 و 36 .

(2) ج 1 ص 132 ، 35 .

(3) ج 1 ص 119 ، 16 .

(4) ج 3 ص 88 ، 9 و 33 .

نستشهد على ذلك بالمثالين التاليين (1) :

المثال الأول :

بِأَبِي وَرُوحِي النَّاعِمَاتِ الْغِيدَا	الْبَاسِمَاتِ عَنْ الْيَتِيمِ نَضِيدَا
الرَّائِيَّاتِ بِكُلِّ أَحْوَرٍ فَتِيرِ	يَذَرُ الْخَلِيَّ مِنْ الْقُلُوبِ عَمِيدَا
الرَّأَوِيَّاتِ مِنَ السُّلَافِ مَحَاجِرَا	النَّاهِيَّاتِ سَوَالِفَا وَخُدُودَا
الْأَعْيَبَاتِ عَلَى النَّسِيمِ غَدَائِرَا	الرَّاتِعَاتِ مَعَ النَّسِيمِ قُدُودَا (2)

فقد جرت القافية الداخلية (ات) في الأبيات السابقة للحاح على الموصوف : النساء في سياق النسب بمقتضى ورودها في صيغ متكررة معبرة عن المؤنث ، والملاحظ أن البيتين الثالث والرابع يخضعان لتقطيع رباعي خاص تظهر في آخرهما قافية داخلية جديدة (رأ) جعلتهما مرصعين .

المثال الثاني :

8 المترعَاتُ مِنَ النَّعِيمِ	، الرَّأَوِيَّاتُ مِنَ السَّرُورِ
9 العَائِرَاتُ مِنَ الدَّلَا	لِ ، النَّاهِيَّاتُ مِنَ الْغُرُورِ
10 الْأَمَرَاتُ عَلَى الْوُلَا	ة ، النَّاهِيَّاتُ عَلَى الصَّدُورِ
11 النَّاعِمَاتُ ، الطَّيِّبَا	تُ الْعَرَفِ ، أَمْثَالُ الزُّهُورِ
12 الذَّاهِيَّاتُ ، عَنْ الزَّمَا	نِ بِنَشْوَةِ الْعَيْشِ النَّضِيرِ
13 الْمُشْرِفَاتُ - وَمَا انْتَقَلُ	نَ - عَلَى الْمَمَالِكِ وَالْبُحُورِ (3)

والملاحظ في هذا الشاهد ورود القافية الداخلية في إطارات دلالية تشترك في نفس الصيغة هي صيغة جمع المؤنث السالم ، وتدرجها تدرجاً تنازلياً من الثراء الكبير والتوازن إلى المستوى العادي القار في بقية أبيات القصيدة ، ذلك أننا نلاحظ :

- التزام قافية داخلية في موطنين متوازنين من الصدر والعجز من الأبيات 8 و 9 و 10 .

- تأخر قافية العجز من وسطه إلى صدارته في بيت 11 .

- ذهاب القافية من عجز بيتي 12 و 13 وبقاءها في صدريهما فحسب

- اضمحلالها تماماً بداية من بيت 14 .

وقد كانت لهذه القافية الداخلية وظيفة الاحاح على الموصوف ، الأوانس المراثيات وتصوير اندثارهن بترعة هذه القافية إلى الاندثار .

(1) انظر كذلك ج 2 ص 150 ، 1 - 6 .

(2) ج 1 ص 109 ، 1 - 4 .

(3) ج 1 ص 119 ، 8 - 13 .

ب - القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن : الترصيع :

درسنا مظاهر التقطيع ومختلف أنواعه على حدة ، ثمّ مظاهر القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن على حدة ، وندرس في هذا الفصل المظاهر التي يجتمع فيها التقطيع المتوازن بالقافية الداخلية ، وهو ما اصطلح العرب على تسميته بالترصيع (1) .

ورأينا الترصيع في « الشوقيات » على أنواع أكثرها اطرادا في استعماله الثنائي ، والرباعي .

- الترصيع الثنائي : ووجدناه على شكلين :

شكل 1 :

المشّرع (2) ، وصورته :

أ _____ ب _____
أ _____ ب _____

يتمثل المشّرع في التزام قافية ثانوية في آخر الصدر تختلف عن القافية العامة ، وأمثله :

أولئك أمة ضربوا المعالي	بمشرقها ومغربها قبابا
جرى كدرا صفو الليالي	وغاية كل صفو أن بشابا
.....
وقد سبقت ركائب القوافي	مقلدة أزمته طرابا
تجوب الدهر نحوك ، والفيافي	وتفتحيم الليالي ، لا العبابا (3)

شكل 2 :

المصرّع (4) وصورته :

أ _____ أ _____

والمصرّع هو ما التزم في آخر صدره قافية عجز ، ولا ندخل في هذا القسم التصريع الذي يكون في الطوالع ، ولا الذي في نظائرها . أما التصريع في الطوالع فقد درس ، وأما التصريع في نظائر الطوالع فسيأتي درسه . وإنما نهتم هنا بالتصريع الذي قد يتوفر في أبيات هي من الحشو ، مثل :

- ملك تشاطيره ميامين حاله	وترى بإذن الله حسن مآله (5)
- كلّمّا هم مجده يزوال	قام فحل فحال دون الزوال (6)

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص 38 والمكري ، الصناعين ، ج 2 ص 375 وابن رشيّق العمدة ، ج 2 ص 26 - 27 .

(2) من المشّرع الشكل الذي ترد فيه القافية الثانوية موزعة على آخر الصدر وأول العجز ، ج 1 ص 218 ، 44 - 45 .

(3) ج 1 ص 64 ، 21 - 22 و 30 - 31 .

(4) من المصرّع الشكل الذي ترد فيه عناصر القافية الثانوية موزعة على آخر الصدر وأول العجز مثل ج 1 ص 102 ، 4 و 19 و 33 .

(5) ج 1 ص 169 ، 13 .

(6) ج 1 ص 188 ، 21 .

وبصرف النظر عن هذه الأمثلة المعزولة المتفرقة ، نجد للشاعر أرجوزة كاملة مصرّعة الأبيات ، كلّ أسطرها مبنية على القافية العامة ، وطالعتها :

قُمْ سَابِقِ (السَّاعَةَ) وَاسْبِقِ وَعِنْدَهَا
الأَرْضُ ضَاقَتْ عَنْكَ فَاصْدَعْ غَمْدَهَا (1)

إنما التشريع أسلوب من الرجوع إلى الوراء ، لأنه يقتضي على الأقلّ بيتين من الشعر ، ولا يتحقق إلا في صدر البيت الثاني من البيتين المتتاليين ، ولا يتجسّم إلاّ بربط هذا الصدر بصدر البيت الأول ، فيحدث عند القارئ مفاجأة تحمله على التروّي فيما سبق فيه نظره .

وأما التصريح فهو أسلوب من القفز إلى الامام ، قد يتّسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنه يتحقق في صدر البيت ، ويتجسّم بربط آخر الصدر بآخر العجز .

لم يتّسع استخدامهما عند شوقي إلى حدّ اخراج الأقسام الخاضعة لأحدهما كمقطوعات الموشحات ولا كان كلّ شطر فيهما يمثل في شعره عنصرا مستقلا بذاته كما لو كان بيتا كاملا ، وإنما هما أسلوبان اتخذهما الشاعر وسيلتي ربط بين قضايا القصيدة على ما بيننا .

— الترصيع الرباعي :

ندرس في هذه المرحلة الأبيات التي خضعت فيها الوحدات لتقطيع رباعي ، وتضمنت قافية أخرى إلى جانب القافية العامة .

يكثّر هذا الأسلوب في « الشوقيات » خاصّة في القصائد العاطفية ، وقد التزم شوقي في عموم مظاهره بالقافية الداخلية المغايرة للقافية العامة جملة .

فإذا أخضع الشاعر وَحَدَاتِهِ الأربعة للتوازن الشامل ، أجرى القافية الداخلية ، عادة في الوحدات الثلاث الأولى جميعا (2) ، واتخذ البيت عنده الشكل التالي :

..... ب ب ب أ

وهذه أمثلة منه :

- | | |
|---|---|
| — الوصل صَافِيَّةٌ / وَالْعَيْشُ نَاقِيَّةٌ | وَالسَّعْدُ حَاشِيَّةٌ / وَالْدَّهْرُ مَاشِيْنَا (3) |
| — عَنَّتْ لَنَا أَصْلًا / تَغْرَى بِنَا أَسْلًا | مَهْزُوزَةٌ شَكْلًا / مَشْرُوعَةٌ تِهًا (4) |
| — أَوْ فَابْتَغِي فَلَكَ / نَأْوِينَهُ مَلَكًا | لَمْ يَتَّخِذْ شَرَكًا / فِي الْعَالَمِ الْفَانِي (5) |

(1) ج 1 ص 158 .

(2) قد لا يجري القافية انداخلية في الوحدة الثالثة ولكن ذلك نادر ومثاله : ج 2 ص 159 ، 2 .

(3) ج 2 ص 104 ، 54 .

(4) ج 2 ص 245 ، 6 .

(5) ج 2 ص 142 ، 3 .

أما إذا لم تكن الوحدات الأربع على توازن شامل بل كانت الوحدة الأولى متوازنة مع الثالثة والوحدة الثانية متوازنة مع الرابعة ، أجرى الشاعر القافية الداخلية في الوجدتين الأولى والثالثة فحسب ، واتخذ البيت عنده الشكل التالي :

.....ب.....ج.....ب.....أ.....

والضرب الثاني أوفر حظاً من الاستخدام في شعر شوقي ، ومن أمثله :

- | | |
|--|--|
| وَمَسَّحَتْ بِالمَصْلَى ، فَكَتَسَتْ شَرْفًا | وَبِالمَغَارِ المَعْلَى ، فَكَتَسَتْ عِظَمًا (1) |
| سَيْشُدُّ أَرْزَكَ ، وَالشَّدَائِدُ جَمَّةٌ | وَيَعِزُّ نَصْرَكَ ، وَالْخُطُوبُ جِسَامٌ (2) |
| أَيْنَ قَاضِيكَ ؟ مَا أَنَاخَ عَلَيْهِ ؟ | أَيْنَ نَادِيكَ ؟ مَا دَهَى شَيْخَانِهِ ؟ (3) |
| رُبَّ لَيْلٍ سَرَيْتُ ، وَالبَرْقُ طَرْفِي | وَبِسَاطٍ طَوَيْتُ ، وَالرَّيْحُ عَنَسِي (4) |

نستنتج من هذا أن الشاعر يكاد لا يجري القافية الداخلية - إذا اتجه إليها - إلا في الوحدات المتوازنة . وقد يتسع البيت إلى أكثر من أربع وحدات تأتي على أشكال متنوعة ، ولكن هذا مظهر من الموسيقى نادر الاستخدام في « الشوقيات » :

التقطيع السداسي في الشكل التالي :

.....ب.....ج.....أ.....ب.....ج.....أ.....
فِي دِيَارٍ مِّنَ الْخَلَائِفِ دَرَسٍ	وَمَنَارٍ مِّنَ الطَّوَائِفِ طَمَسٍ (5)

أو الشكل التالي :

.....ب.....ج.....أ.....ب.....ج.....أ.....
لَا وَعِيدٌ ، لَا صَوْلَةٌ ، لَا انْتِقَامٌ	لَا حَسَامٌ ، لَا غَزْوَةٌ لَا دِمَاءٌ (6)

التقطيع الثماني في هذا الشكل :

.....ب.....أ.....ب.....أ.....ب.....أ.....ب.....أ.....
قُوَادُ مَعْرَكَةٍ ، وَرَادُ مَهْلِكَةٍ	أَوْتَادُ مَمْلَكَةٍ ، آسَادُ مُحْتَرَبٍ (7)

في كل أشكال الترصيع أجرى شوقي القافية الداخلية مغايرة للقافية العامة ، ولم يكسبها طاقة دلالية خلاقة إلا إذا وسع استعمالها إلى أكثر من بيت ، وبذلك نتبين أن للقافية الداخلية وظيفة خاصة في القصيدة ، تتمثل في الربط بين القضايا بأشكال مخصوصة .

- (1) ج 1 ص 215 ، 16 .
- (2) ج 1 ص 226 ، 36 .
- (3) ج 1 ص 248 ، 25 .
- (4) ج 2 ص 44 ، 49 .
- (5) ج 2 ص 44 ، 51 .
- (6) ج 1 ص 17 ، 173 .
- (7) ج 1 ص 59 ، 73 .

فإذا كان تقطيع الوحدات تقطيعاً ثنائياً ، كان أو رباعياً أو غيره يمكن من حصرها لتسهيل الوقوع عليها ، فإنّ القافية الداخلية تبرز علاقاتها ، وتبين وجوه التناسب بينها .

2 - التدوير :

يتمثل التدوير في إزالة الحاجر الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت (1) وإخراج البيت في قالب واحد ، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما ، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء .

وقد حظي التدوير الذي في الطوال ونظائرها بدرس سابق ، فلا نعالج من مظاهره هنا ، إلاّ ما أثر في النغم الموسيقي في غير الطوال ونظائرها من الأبيات .

يصادفنا التدوير من حين إلى حين في بعض أشعار « الشوقيات » طارثاً على بيت أو أكثر ، إلاّ أنّه لا يولد موسيقى خاصّة ولا يغيّر شيئاً من طبيعة الوحدة الشعرية التي هي البيت ، بمقتضى قلّة مظاهره في القصيدة وتشتتها . فلا نقف عنده .

ولنّما تستوقفنا القصائد الكثيرة التي قامت أغلب أبياتها عليه .

ففي الجزء الأول من « الشوقيات » ينظر في القصائد : ص 90 - 102 - 119 - 145 - 176 - 218 - 291 .
وفي الجزء الثاني : ص 80 - 84 - 95 - 103 - 147 .
وفي الجزء الثالث : ص 26 - 49 - 69 - 121 - 132 - 138 - 150 .
وفي الجزء الرابع : ص 21 - 193 - 218¹ .

فإذا ضربنا مثلاً مرثية علي باشا أبو الفتوح (2) ، وطالعتها :

مَا بَيْنَ دَمْعِي الْمُسْبَلِ عَهْدٌ وَبَيْنَ ثَرَى عَلِي

لاحظنا أنها تقع في 56 بيتاً ، منها 37 بيتاً مدوراً ، وهي نسبة تعادل ثلثي القصيدة ، ثم لاحظنا أنها على بحر مجزوء ، هو الكامل ، فالبيت فيها محدود المدى ، إذ لا يتجاوز أربع تفعيلات من نوع « متفاعلن » .

فإذا تأملنا في جملة القصائد التي وردت أغلب أبياتها مدورة تبينّا أنّها تشترك في كونها غالباً على البحر الكامل (< 70%) وقليلاً على الخفيف (18%) ونادراً جداً على الرمل أو المتقارب أو الرجز .

وكونها في أكثر الحالات مجزوءة (75%) . -

(1) نذكر بأن إقامة البيت الشعري على جزئين ترجع عند العرب إلى تقسيم داخلي يراعى فيه توازن طرفي البيت وبيت
براجعة إلى هندسة خاصة في الجمع بين جزئين مستقلين تماماً كما لو كان كل منهما بيتاً من الشعر قائم
الذات - انظر ابن الشيخ ص 237 - 238 (الحاشية) .

(2) ج 3 ص 121 .

فستطيع أن نقرر - بناء على دور التدوير في سبك شطري البيت في قالب موحد ، وبناء على طروئه غالبا على المجزوء من الأشعار - أن التدوير تتمثل وظيفته الرئيسية في إخراج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحد الاطار ، البيت فيه محدود المدى ، خفيف الوقع .

3 - التصريح في أشباه الطوالع :

إن المطولات في « الشوقيات » كثيرة نسيًا وقد دلت عليها الجداول البيانية بالأرقام الواضحة . وهي كل قصيدة بلغت أو تجاوزت أبياتها 31 ، وهو المعدل الذي ضبطنا . والمتأمل في هذه المطولات لا يكاد يشك في أن كثيرا منها في واقع الأمر إنما هي مجموعة قصائد تخضع لنفس البحر ونفس القافية ، ونفس الغرض العام ، إلا أن كل واحدة منها تطرق موضوعا جديدا في نطاق نفس الغرض ، فالحواجز الجزئية بين هذه القطع هي دلالية أولا ، ولكنها قد تكون موسيقية ، فيرد أول بيت تبدأ به قطعة جديدة مصرعا ، كما لو كان طالعا حقيقيا ، هو طالع ولكنه داخلي ، هو شبه طالع .

وليست كل أشباه الطوالع مصرعة في « الشوقيات » ، ولكن نزعة إلى تصريعيها تواجهنا في قصائد :
الجزء الأول : ص 42 صدى الحرب ، الأبيات 26 ، 38 ، 56 ، 93 ، 131 .

ص 215 ، استقبال ، بيت 8 .

الجزء الثاني : ص 14 ، مرقص ، بيت 48 .

ص 54 ، أنس الوجود ، بيت 17 .

ص 127 بيت 145 .

الجزء الثالث : ص 22 ، حافظ إبراهيم ، بيت 22 .

الجزء الرابع : ص 10 ، الجامعة المصرية ، بيت 34 .

ص 26 ، فتية الوادي ... بيت 30 و 31 .

ص 83 ، غاندي ، بيت 24 .

وليس غريبا أن يستخدم هذا الأسلوب في قصيدة « صدى الحرب » بكثرة ، فهي ثاني قصائد « الشوقيات » طولا على الإطلاق إذ بلغت أبياتها 260 ، وهي ملحمة سياسية تاريخية من الطويل ، وهي القصيدة الوحيدة التي عني الشاعر فيها بضبط عناصر لمختلف مراحلها . وهذه أشباه الطوالع المصرعة فيها :

26	حسامك من سقراط في الخطب أخطبُ	وعودك من عود المنابر أصلبُ
38	ملككت سيليتهم : ففي الشرق مضربُ	لجيشك ممدودٌ ، وفي الغرب مضربُ
56	تحذرنني من قومها الترك زينبُ	وتعجم في وصف الليث وتغربُ

33 وَمَا رَاعَنِي إِلَّا لِسَاءُ مُخَضَّبٍ هَنَالِكَ يَحْمِيهِ بَنَانٌ مُخَضَّبٌ

131 وَأَشْمَطُ سَوَاسِ الْفَوَارِسِ أَشْيَبُ يَسِيرُ بِهِ فِي الشَّعْبِ أَشْمَطُ أَشْيَبُ

فظاهرة تصريح أشباه الطوالع عند شوقي تضبط صورة بناء المطولات في شعره ، فإذا هذه سلاسل مؤتلفة النظام ولكن مختلفة العناصر ، فهي سلاسل ذات حلقات ملتحة ولكنها قابلة للانفصال ، فليست هي كمعلقات العرب ومطولاتهم التي وإن أمكن فيها فصل بعض أقسامها عن الأخرى ، فإنه لا يمكن ذلك إلا مع الاختلال بالهيكل الباقي .

4 - موسيقى المقاطع والمطالع :

المقطع هو المفرد المتخير لختام البيت والاطر الذي يحتضن كل عناصر القافية أو بعضها ، وهو يلفت الانتباه من عدة نواح ، منها موسيقاه .

والمطلع ، هو المتخير لصدارة البيت ، وهو كذلك يلفت الانتباه إلى عدة نواح ، إلا أن الجانب الموسيقي أضعف ما فيه عادة إلا في أمثلة سنعتني بدراستها في قسم خاص .

أ - موسيقى المقاطع : التصدير (1) :

والتصدير من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع . ويتمثل في رد أعجاز الكلام على صدره فبدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر ، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع . وإذا كان اللفظ الثاني مضبوط المرتبة . باعتباره مقطعا يرد آخر ألفاظ البيت ويكون إطارا لقافته ، فإن الأول يختلف مرتبته وتنوع . ولذلك فإننا في تصنيف أشكال التصدير في « الشوقيات » سنعتمد على مرتبة اللفظ الأول المستعمل :

- أشكال التصدير :

اللفظ الأول في أول الصدر :

وشكله :

(—) ————— (—)

ومنه التام : وهو ما استعمل فيه اللفظان على نفس الصيغة ، وأمثله :

خَلَعُوكَ مِنْ سُلْطَانِهِمْ ، فَسَلَّيْهِمْ أَمِنْ الْقُلُوبِ وَمُلْكِيهَا خَلَعُوكَ ؟
يَرْمِيكَ بِالْأَمَمِ الزَّمَانُ ، وَتَارَةً بِالْفَرْدِ وَاسْتَبْدَادِهِ يَرْمِيكَ (2)

(1) ابن المعتز ، البديع ، ص 47 - 48 وابن الاثير ، المثل السائر ، ج 3 ص 36 - 40 .

(2) ج 1 ص 163 ، 43 .

وبقطع النظر عن بعض أدوات الصدارة :

عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ فِي عَرَقاتِ (1)

إِلَى عَرَقاتِ اللَّهِ يَا خَيْرَ زَائِرٍ

والناقص ، وهو ما اختلفت فيه الصيغة مثل :

لَنِعْمَ الْمُرَبِّي لِلطُّغَاةِ الْمُؤَدَّبُ (2)

— فَأَدَّبَ بِهِ الْقَوْمَ الطُّغَاةَ ، فَإِنَّهُ

وَأَشَامُ الرَّأْيِ مَا أَلْقَاكَ فِي الْكَرْبِ (3)

— كَرَبٌ تَغَشَّاهُمْ مِنْ رَأْيٍ سَاسَتِهِمْ

لَيْتَهُ عَقَبُ (4)

— عَتَبُهُ رَضَى

يخرج البيت في هذا النوع من التصدير في شكل وحدة منغلقة نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية ، وهذا النوع أكثر استخداما من بقية الأنواع لأنه يجمع بين التصدير والتذييل .

اللفظ الأول في آخر الصدر (5) :

وشكله :

(—) ————— (—)

(—) ————— (—)

ويتمثل في إطارين صوتيين متماثلين أو متقاربين ، يختم أحدهما الصدر والثاني العجز ، فيحكما إيقاعه ويولدان بين مقوماته الصوتية تناسبا .

ومنه التام ، وهو ما تردد فيه اللفظ بعينه ، وإذا اختلفت صورته أحيانا ففي بعض الحركات . ومن أمثله :

— قَلْبِي أَدَّكَرْتَ الْيَوْمَ غَيْرَ مُوَفَّقٍ أَيَّامَ أَنْتَ مَعَ الشَّبَابِ مُوَفَّقٌ (6)

— وَيَرَى النَّاسَ وَالْمُلُوكَ سَوَاءً وَهَلِ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ سَوَاءُ (7)

والناقص وهو ما اختلف فيه اللفظان من بعض النواحي ، مثل :

— مَا رَأَى فِي الْعَيْشِ شَيْئًا سَرَّهُ وَأَخَفَ الْعَيْشِ مَا سَاءَ وَسَرُّ (8)

— الْعِلْمُ يَجْمَعُ فِي جِنْسٍ ، وَفِي وَطَنِ شَتَّى الْقَبَائِلِ ، أَجْنَسًا وَأَوْطَانًا (9)

وبهذا النوع من التصدير يمثل البيت وحدة شعرية مفتوحة في بدايتها منغلقة في موطنين : آخر الصدر وهو نهاية لها أولى ، وآخر العجز ، وهو نهايتها الثانية .

(1) ج 1 ص 98 ، 1 .

(2) ج 1 ص 42 ، 3 .

(3) ج 1 ص 59 ، 39 .

(4) ج 2 ص 14 ، 3 .

(5) فإذا تناسبت عناصر قافية الصدر وعناصر قافية العجز ، كان البيت مصرعا .

(6) ج 1 ص 161 ، 7 .

(7) ج 1 ص 17 ، 63 .

(8) ج 1 ص 125 ، 26 .

(9) ج 1 ص 275 ، 14 .

اللفظ الأول في أول العجز ، وشكله :

(—) ————— (—)

تَجَلَّدَ لِلرَّحِيلِ فَمَا اسْتَطَاعَا وَدَاعَا جَنَّةَ الْخُلْدِ وَدَاعَا (1)

والملاحظ أن هذا النوع من التصدير يكثر في مقامين : التأكيد والمبالغة . ويختص بالعجز لأن العجز وحده يمثل وحدةً منغلقة ، ولكنه قد يكون مصحوبا بتذييل في الصدر ، مثلما في :

وَبَيَّنَّا فُلْمَ نُخَلِّ لِبَّانِ وَعَلَوْنَا ، فَلَمْ يَجُزْنَا عِلَاءُ (2)
وَاهْتَرَّ ، فَالْدُّنْيَا لَهُ مُهْتَزَّةٌ وَأَنَارَ ، فَانْكَشَفَ الْوُجُودُ مُنُورًا (3)

بقية أنواع التصدير :

وقد يرد التصدير غير خاضع لشكل معين :

ذَهَبَ الْجَمِيعُ ، فَلَا الْقُصُورُ رُتِرَى ، وَلَا أَهْلُ الْقُصُورِ (4)
وَالْمَالُ مُذْ كَانَ - تِمَالُ يَطَافُ بِهِ - وَالنَّاسُ مُذْ كَانُوا - عِبَادُ تِمَالِ (5)

فلئن اختلفت الدرجة الموسيقية من شكل إلى آخر ، كما بينا ورتبنا ، فإن استخدام هذه الأشكال في شعر شوقي يكاد يكون بنفس الاطراد .

والملاحظ أن أساليب أخرى من التصدير تطالعنا في « الشوقيات » ، ولكنها نادرة وتتميز بعمق الدرجة الموسيقية . فتقوم على ثلاثة أطراف في البيت الواحد ، مثل :

لَمْ يَلْبَسُوا بُرْدَ النَّبِيِّ ، وَإِنَّمَا لَبَسُوا طُقُوسَ الرُّومِ إِذْ لَبَسُوا (6)

وفي مواطن أخرى يستخدم التصدير في كثير من الأبيات المتتالية ، ولكنه يتنوع من بيت إلى آخر ، وتختلف درجته الموسيقية ، مثل :

جُعِلَتْ لِحُرٍّ يُبْتَلَى فِي ذِي الْحَيَاةِ وَيَبْتَلَى
يَرْمِي ، وَيُرْمَى فِي جِيهَا دِ الْعَيْشِ غَيْرَ مُفْقَلِ
مُسْتَجْمِعٍ كَاللَيْثِ إِنْ يَجْهَلُ عَلَيْهِ يَجْهَلِ (7)

(1) ج 1 ص 154 ، 1 .

(2) ج 1 ص 17 ، 19 .

(3) ج 2 ص 33 ، 46 .

(4) ج 1 ص 119 ، 5 .

(5) ج 1 ص 184 ، 6 .

(6) ج 1 ص 163 ، 61 .

(7) ج 1 ص 176 ، 36 و 37 و 38 .

– يَا حَامِلَ الْآلَامِ عَنْ هَذَا الْوَرَى
أَنْتَ الَّذِي جَعَلَ الْعِبَادَ جَمِيعَهُمْ
أَنْتَ الْهَيَامَةُ فِي وَلَايَةِ يُوسُفَ

– معاني التصدير :

يرد التصدير في « الشوقيات » ترديدا أو تكرارا .

ووروده للتريد فيها أكثر . وإذا تأملنا مختلف المعاني التي يغزوها وجدناها تعود إلى محورين
يستقطبانها : التكثيف والتخفيف . إلا أن التريد قد تقتضيه الضرورة اللغوية ، إلى جانب كونه يعزز
المعنى ، فيرد لمعنى ، وأحيانا لرفع الالتباس أيضا .

– التكثيف :

وأساسه التطابق . وهو أكبر محور يرجع إليه التصدير في شعر شوقي ، ويتنظم دقائق من المعاني متنوعة :
كالتقارب :

بين مكونات النظام الواحد :

دَوْلَةُ الْفَرَسِ فِي الْبِلَادِ وَسَاوُوا (2)
رُ تُرَى وَلَا أَمَلُ الْقُصُورِ (3)

– لَا تَسْلِي : مَا دَوْلَةُ الْفَرَسِ؟ سَاءَتْ
– ذَمَبَ الْجَمِيعُ – فَلَا الْقُصُورُ

أو بين وظائف العنصر الواحد :

هَالَتِهَا لِنَيْْرَةٍ (4)

نَيْْرَةٍ تَنْزِلُ عَنْ

والتأكيد :

وَدَاعَا جَنَّةَ الْخُلْدِ وَدَاعَا (5)

تَجَلَّدَ لِلرَّحِيلِ فَمَا اسْتَطَاعَا

والتفاعل :

فِي ذِي الْحَيَاةِ وَيَبْتَلِي

جُعِلَتْ لِحُرٍّ يُبْتَلَى

يُجْهَلُ عَلَيْهِ يَجْهَلِ (6)

مُسْتَجْمَعٍ كَاللَّيْثِ إِنْ

وَأَنَارَ ، فَأَنكَشَفَ الْوُجُودَ مُنَوَّرَا (7)

– وَاهْتَزَّ ، فَالْدُّنْيَا لَهُ مُهْتَزَّةٌ

(1) ج 1 ص 230 ، 41 و 42 و 43 .

(2) ج 1 ص 17 ، 101 .

(3) ج 1 ص 119 ، 5 .

(4) ج 1 ص 145 ، 23 .

(5) ح 1 ص 154 ، 1 .

(6) ج 1 ص 176 ، 36 و 38 .

(7) ج 3 ص 33 ، 46 .

والمبالغة :

نُورٌ تَلَا فَوْقَ نُورٍ (1)
لَيْسَ يَرْضَى أَقْلَهُنَّ الرِّضَاءُ (2)

— فَعَلَى الْخِلَافَةِ مِنْكُمْ
— وَيَسُومُونَهُ الرِّضَا بِأُمُورٍ

والقصر :

وَلَكِنْ يَدُسُّنَّهَا تَفْتَخِرُ (3)

وَلَمْ تَفْتَخِرْ بِأَسَاطِيلِهَا
التخفيف : وأساسه التقابل :

بين الإيجابي والسلبي :

وَأَنَا الْوَفِيُّ ، مَوَدَّتِي لَا تَخْلُقُ (4)
أَمِنَ الْقُلُوبِ وَمَلَكِهَا خَلْعُوكَ (5)

— خَلَقَ الشَّبَابُ ، وَلَا أزالُ أَصُونَهُ
— خَلْعُوكَ مِنْ سُلْطَانِهِمْ ، فَسَلِيهِمْ

بين الخاص والعام :

شَتَّى الْقَبَائِلِ أَجْنَسًا وَأَوْطَانًا (6)
رِ ، وَكُنْتَ دَاهِيَةً الْأُمُورِ (7)

— الْعِلْمُ يَجْمَعُ فِي جِنْسٍ وَفِي وَطَنٍ
— مَاذَا دَهَكَ مِنْ الْأُمُورِ

الضرورة اللغوية :

ومن التصدير ما جاء لضرورة لغوية ، كمجيئه :

في مقام ضرب الحكمة : والحكمة كثيرة في شعر شوقي ، وكثير من حالات ورودها يقتضي ترديدا للفظ معين ، وكثيرا ما يكون هذا التردد في شكل تصدير ، وهذا ليس غريبا ، لأن الحكمة في حد ذاتها تأتي لتعزز معنى كالتعليل أو التبرير .. كما سنرى .

نِ ، فَقَدْ يُنَبِّهُ مَنْ هَجَعَ

لَا تَهْجَعَنَّ إِلَى الزَّمَا

.....

.....

إِنَّ الْمُؤَفَّقَ مَنْ نَفَعَ (8)

وَأَنْفَعَ بِوَسْعِكَ كُلِّهِ

أو في مقام الاستئناف المجرد :

لهفي عليك ! لِكُلِّ ذِكْرِي تَخْفِقُ
أَسْفَى عَلَيْهِ وَحَسْرَةً تَحَرِّقُ (9)

فَخَفَقَتْ مِنْ ذِكْرِي الشَّبَابِ وَعَهْدِهِ
كَمْ ذَبَتْ مِنْ حُرْقِ الْجَوَى ، وَالْيَوْمِ مِنْ

- (1) ج 1 ص 119 ، 80 .
(2) ج 1 ص 17 ، 253 .
(3) ج 1 ص 132 ، 71 .
(4) ج 1 ص 161 ، 5 .
(5) ج 1 ص 163 ، 43 .
(6) ج 1 ص 275 ، 14 .
(7) ج 1 ص 119 ، 41 .
(8) ج 1 ص 158 ، 2 و 5 .
(9) ج 1 ص 161 ، 8 و 9 .

أو في مقام التلازم :

وَمَا الرِّزْقُ مُجْتَنِبٌ حِرْفَةً إِذَا الحَظُّ لَمْ يَهْجِرِ الْمُحْتَرِفَ (1)

وقد يقوم التصدير على مجرد التكرار ، وإذاً لا يلعب إلا أحد دورين :

جمال الصوت :

إِلَى عِرْفَاتِ اللَّهِ يَا خَيْرَ زَائِرٍ عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ فِي عِرْفَاتِ (2)

أو ملء البيت :

تَلَعَّسَ التُّرْكُ أَسْبَابًا ، فَمَا وَجَدُوا كَالسَّيْفِ مِنْ سَلَمٍ لِلْعَزِّ ، أَوْ سَبَبِ (3)

إنّ التصدير من أساليب تركيز الاهتمام في البيت . فاللفظ المعتمد في التصدير هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى . في لفظ التصدير يتولد المعنى وفيه يتبلور إذا كان اللفظ الأول منه يحتلّ صدارة البيت ، أو صدارة العجز ، وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللفظ الأول منه في آخر الصدر أو في منزلة غير معينة . فالتصدير عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى .

ب - موسيقى المطالع : التذييل (4) :

نطلق لفظ التذييل على نوع من ترديد اللفظ خاص ، يتمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت ، وتكراره في حشوه . فاللفظ المستعمل أولاً يحتلّ دائماً وأبداً الصدارة والثاني يرد في الحشو في مواطن مختلفة من مثال إلى آخر ، ما عدا مقام المقطع فإذا كان اللفظ الثاني هو الذي لا تتغير مرتبته فيقع دائماً وأبداً في مقام المقطع في التصدير ، أي أنه يكون إطاراً لقافيته ، فإن اللفظ الأول هو الذي لا تتغير مرتبته ، وهي الصدارة دائماً في التذييل . إلا أن مظاهر التصدير - وإن كانت تلفت النظر من عدة نواح كما أشرنا - فإن دورها في تعزيز موسيقى البيت أبرز مظاهرها لأن عنصرها الثاني إطار للقافية ، وكذلك التذييل يلفت النظر من عدة نواح ، إلا أنه دون التصدير موسيقية لأنه لا صلة له بموسيقى الإطار العام . ما عدا الأمثلة التي جمع فيها بين التذييل والتصدير ، والتي سبقت الإشارة إليها .

فإذا رمنا دراسة التذييل في هذا السياق فلنقف على ما لعب فيه ترديد الأصوات دوراً دلالياً خاصاً ، لا ينحصر في مجرد التردد ، بل يصل إلى ضبط الدلالة لأن لفظ الصدارة كثيراً ما يكون محور برنامج الشاعر في بيته . فما بالك به إذا كرره !

وقد يطرأ التذييل على الطالع . لكن أكثر وروده في الحشو .

(1) ج 1 ص 159 ، 10 .

(2) ج 1 ص 98 ، 1 .

(3) ج 1 ص 59 ، 30 .

(4) يستعمل لها العسكري لفظ الابتداء ، انظر الصناعيين ج 2 ص 435 .

فإذا كان في الطالع فإن دوره يكون أكبر ، لأن لفظ الصدارة إذاً يكون مفتاح الطالع وفي نفس الوقت مفتاح القصيدة كلها ، هو لفظها المحوري وأسس مشكلها :

أَمَّا الْعِتَابُ فَبِالْأَحِبَّةِ أَخْلَقُ وَالْحُبُّ يَصْلُحُ بِالْعِتَابِ وَيَصْدُقُ (1)

فقد وقع الترديد هنا في مقام ضرب الحكمة استئنافاً ، فمن هذه الناحية لفظ الصدارة « العتاب » هو قوام الحكمة ، وهو من ناحية أخرى ، قوام كل القصيدة ، فهي غزلية منطلقها عتاب المعشوقة ، ففي لفظ « العتاب » ملخص بالغ الاجمال لبرنامج الشاعر في القصيدة :

إِلَامَ الْخُلْفِ بَيْنَكُمْ ؟ إِلَامَا ؟ وَهَذِي الضَّجَّةُ الْكُبْرَى ، عَلَامَا ؟ (2)

أفاد الترديد هنا التأكيد على معنى الاشفاق والتحسر والضجر المستفاد من الاستفهام ، ولكنه في نفس الوقت صور الحيرة الكبرى التي في نفس الشاعر أمام الفوضى البالغة التي في المجتمع المصري ، وهذا موضوع القصيدة .

أما في غير الطالع فإن دور التذييل يكاد ينحصر في بلورة بعض مدلولات البيت .

ضرب الحكمة استئنافاً ، لغاية ربط الخاص بالعام والتجربة المحدودة بالقيم الأخلاقية العامة :

جُبْنٌ أَقْلٌ وَحَطٌّ مِنْ قَدَرَيْهِمَا وَالْمَرْءُ إِنْ يَجْبُنْ يَعْشِ مَرْدٌ وَلَا (3)

التأكيد :

لَقِينَا فِي عَدُوكَ مَا لَقِينَا لَقِينَا الْفَتْحَ وَالنَّصْرَ الْمُبِينَا خَيْرٌ مِّنْ دَعَا خَيْرٌ مِّنْ أَدَبٍ (4) (5)

التقارب :

أَفْرَاحُهُ لَمَّا رَأَى طَلِيقَةً أَفْرَاحُ (يُوسُفَ) يَوْمَ حَلِّ عِقَالِهِ (6) نَزَلَ الْأَرْضَ ، وَلَكِنْ بَعْدَ مَا نَزَلَ التَّارِيخُ قَبْرَ النَّابِغِينَ (7)

التقابل :

وَلَقَّوْمٍ نَّوَالِهِ وَرَضَاهُ وَلَقَّوْمٍ نَّوَالِهِ وَرَضَاهُ وَلَقَّوْمٍ نَّوَالِهِ وَرَضَاهُ (8) وَصَبَا الدُّنْيَا عَزِيزٌ مُّخْتَصَرٌ (9)

- (1) ص 1 ص 161 ، 1 .
(2) ج 1 ص 221 ، 1 .
(3) ج 1 ص 173 ، 10 .
(4) ج 1 ص 280 ، 2 .
(5) ج 2 ص 14 ، 60 .
(6) ج 1 ص 169 ، 47 .
(7) ج 1 ص 253 ، 8 .
(8) ج 1 ص 17 ، 46 .
(9) ج 1 ص 125 ، 9 .

وهكذا نفهم جيدا لماذا لم يحظ هذا الأسلوب الذي نسميه بالتذليل ، بعناية العرب . فإن أثره في موسيقى البيت ضعيف ، إلا أن له دورا دلاليا ذا بال خاصة إذا ورد في الطالع . إذاك يكون حجر القصيدة الأساسي .



بدأت لنا مظاهر الموسيقى الخاصة في « الشوقيات » تتركس نزعات تقليدية عند شعراء العربية في القديم ، ولا تدلّ على ظهور نزعة خاصة عند الشاعر عبد بها مسلكا جديدا أو هيا بها جوا تجديديا ، فرغم أن شوقي استعملها في شعره بوفرة وتنوع ورغم أنه طوعها لفنّه بحيث لم تولد في شعره أثرا سيئا ، فإنها لم تحظ في شعره إلا بالاحياء ، أما التوسع فيها وتوطين النفس عليها ، فسيكونان في شعر المعاصرين . فعلى مظاهر الموسيقى الخاصة ستقوم حركات التجديد في الشعر ، كما ستقوم على تقص مظاهر موسيقى الاطار .

الخاتمة :

إن شوقي لم يقدم شيئا لأولئك الذين يطمعون في بديل منبت للجمالية التي ولدتها الحضارة العربية في تاريخها الطويل ، فهذا البحث في موسيقى « الشوقيات » يبين أنها خلت من « الجدة » إن لم نقل خلت من البدعة . لكنها لم تخل من جمال . هذا الجمال أصوله في السنن الحميدة المتبعة والوصايا القديمة المقررة والقيم الحسية الخالدة ، أي فيما تظافرت عوامل التاريخ على اعتباره قانونا عاما يتحدّى الزمان والمكان .

إن شوقي آثر تأمين رسالته بأن نزع بها إلى ماضي شعر العرب على أن يسلمها إلى نزوات التجديد بدون أن يوفر لها الأمن على مستقبلها . وهي مع ذلك لا تخلو من تحدّ ، وإلا فهل من السهل أن تكون في شعر المحدث نزعة تقليدية تفيد من التراث وتحكم الصلة بين مختلف عطاء الأجيال وتسبك من جيد الشعر الماضي صورة نابضة وتوفر للطاقت الجديدة منطلقات ثابتة كالنزعة التي في « الشوقيات » ؟

إن النظر في الفصول الموالية من شأنه أن يزيد هذا الرأي تدقيقا .

الباب الثاني مستوى الملموسات : الحركة

الفصل الأول

أبرز أساليب التعبير عن الحركة : المقابلة

المقدمة :

استقرّ عند منظري علم البلاغة من العرب أن الطباق والمقابلة من المحسنات المعنوية الداخلة في باب التديع ، وأنّ الطباق هو الجمع بين اللفظ وضده في الكلام ، وأنّ المقابلة هي الجمع بين أكثر من ضدّين أو الجمع بين معنيين متضادّين في الكلام وأنّ « أصلها ترتيب الكلام على ما يجب ، فيُعطى أوّل الكلام ما يليق به أوّلا ، وآخره ما يليق به آخرًا » (1) .

اطرد عندهم هذا التقسيم الثنائي رغم أنّ هاتين الظاهرتين الأسلوبيتين لا تختلفان في الحقيقة إلا في درجة المدى والعمق ، ورغم أنّ للطباق منهما صلة بالجناس إذ يلتقي به أحيانا كما يتّنا عندما درسنا الجناس .

ونرى أن حرصهم على الفصل بين الطباق والمقابلة من ناحية وعلى إقامة حاجز كلي بين الطباق والجناس من ناحية أخرى هو الذي يفسر عدم اتفاقهم في البداية على الحدّ بين الجناس والطباق وعلى المصطلح الذي يناسب كلاّ منهما .

فلغظ الطباق يشير مشكلا من حيث اشتقاقه ومفهومه . وقد عالج العرب هذا المشكل كثيرا . والذي يهمّنا الاحتفاظ به من نتائجهم في ذلك هو اتفاقهم الغالب (2) على أن أصل معنى الطباق ، المناسبة والموافقة

(1) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 15 .

(2) ما عدا ابن أبي الحديد فإنه يرجع اشتقاق الطباق الى معنى المشقة. انظر الفلك الدائر على المثل السائر ، اثره المثل السائر « ج 4 ص 300 .

و « مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان » (1) بدون أن يبنى ذلك حتما على تماثل في الدالتين أو تضاد في المدلولين ، غير أن قدامة بن جعفر ومن تبعه اعتبروا الطباق فيما تماثل الدالان فيه أو تقاربا واختلفا في المدلولين فأطلقوه على ما اصطلح عليه غيرهم بالجناس ، واستعملوا لما اعتبره غيرهم طباقا ومصطلح التكافؤ (2) . وخصّ الأغلبية - دون قدامة ومن تبعه - ما اختلف فيه الدالان وتضاد المدلولان بمصطلح الطباق ، واتخذوا لما تماثل فيه الدالان أو تقاربا واختلف المدلولان مصطلح الجناس (3) .

وأنصف الفريقين ابن الأثير بأن أعرض تماما عن مصطلح الطباق - موقفا - لما رأى فيه من التباس وغموض بأن عمّم مصطلح المقابلة على كل ما تضاد فيه المدلولان (4) . وأنصفهما كذلك ابن رشيق بأن بين وجهة كل من الموقفين ما دام كلا الفريقين يقرّ ضمنا بأن المناسبة والموافقة ومساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان أساس مشترك بين الجناس والطباق (5) . غير أن الذي لم يبرزه ابن الأثير وأبرزه ابن رشيق بوضوح هو امكانية اجتماع الطباق والجناس في اللفظين في بعض الحالات .

ونرى أن الاختلاف بين المنظرين في الحقيقة راجع إلى أنهم يجمعون بين زاويتين من النظر مختلفتين : زاوية الدال وهي قضية صوتية ، وزاوية المدلول وهي قضية دلالية ، بدون أن ينتبهوا إلى ما ينجرّ عن هذا الجمع من تقاطع . فمتى نزلنا الأشياء منازلها خرجت علاقات الدال بالمدلول على هذه التقاليد الممكنة :

+ اختلاف في المدلولين ← (تمام الاختلاف)

اختلاف في الدالتين : + اتفاق في المدلولين ← ترادف

+ تضاد في المدلولين ← « طباق »

••

+ اتفاق في المدلولين ← تكرار

+ اختلاف في المدلولين ← جناس

اتفاق في الدالتين : + تضاد في المدلولين ← جناس

طباق

فلاحظ أن الحالة التي يتفق فيها الدالان ويتضاد المدلولان هي النقطة التي يتقاطع فيها الجناس والطباق ويلتقيان : « من ذلك ما يقع في الكلام شيء مما يستعمل للضدين كقولهم جَلَلٌ بمعنى صغير ، وجَلَلٌ »

(1) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 5 - 7 .

(2) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 163 - 164 وابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 5 - 7 .

(3) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 5 - 7 وابن الأثير ، المثل السائر 3 ص 143 - 144 .

(4) ابن الأثير ، المثل السائر ج 3 ص 143 - 144 .

(5) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 5 - 7 .

بمعنى عظيم . فإن باطنه مطابقة . وإن كان ظاهره تجنيسا ، (1) وقد أشرنا في باب الجناس إلى إمكانية إدخال كثير من حالات ذلك في باب أسماء الأضداد .

وتتنوع بعد ذلك مظاهر المقابلة في معناها المحدود عند العرب وتختلف مناهج درسيها من منظر إلى آخر انطلاقا من التضاد بين المعنيين إلى الائتلاف بينهما ومن توفر الموازنة بين شقي التركيب فيها إلى انعدامها . على أن أجلى صورها عندهم على الإطلاق تلك التي تكون فيها المقابلة قائمة على موازنة وحسن تقسيم . ومفضية إلى تضاد تام بين المعنيين .

والجدير بالملاحظة أن الأغلبية الساحقة من أمثلة المقابلة - في معناها الواسع (2) - التي ضربوا شعرا تضمنت العنصر المقابل الأول في الصدر والعنصر الثاني في العجز . وأنهم كادوا يقتصرون على ما ظهر منها في البيت الواحد . فقلما مثلوا لما توزع عنصراه المتقابلان على بيتين متتاليين أو أكثر .

والمقابلة كثيرة الاستخدام في شعر العرب ونثرهم ، فلا تكاد تخلو من مثال منها الفقرة من الفقرات أو القطعة من الأبيات . وقد عدها البلاغيون من أبرز مقومات الشعر وأبين علامات جودته : فقال أبو الحسين اسحاق بن وهب الكاتب في « البرهان في وجوه البيان » :

« والذي يسمّى به الشعر فائقا . ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنا رائقا : صحة المقابلة . وحسن النظم . وجزالة اللفظ . واعتدال الوزن . واصابة التشبيه وجودة التفصيل . وقلة التكلف . والمشاكلة في المطابقة . وأضداد هذه كلها معية ، تمجتها الآذان . وتخرج عن وصف البيان » (3) .

فن المقابلة

وليس من العسير على الناظر في « الشوقيات » ولو نظرا سريعا أن يستخلص أن المقابلة من أساليب مستويات الكلام الرئيسية في مباني أشعارها ومعانيها ، ولكن طرافة المقابلة عند شوقي ليست في وفرة استخدامها وكثرة اطرادها فحسب ، وإنما في تنوعها من حيث المدى والعمق كذلك بحسب استغلال الشاعر إمكانيات التقابل في الرصيد اللغوي المشترك من ناحية ، واستنباطه إمكانيات منه جديدة بعمل ملكة الخلق الفني من ناحية أخرى ، وبحسب المظاهر التي يخرجها فيها ، وطرافتها من حيث أحكام عناصرها التي تتجلى فيها ومنازلها من التراكيب وتقدير المسافة بين بعضها البعض وطرافتها أيضا من حيث المعاني المختلفة التي تأتي منبّهة عليها فمن حيث مدى مساهمتها في شعرية القصيد .

(1) ابن رشيق ، النملة ، باب ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة ج 2 ص 12 .

(2) وفي هذا المعنى نستعملها في بقية البحث معرضين عن مصطلح الطباق كما فعل ابن الأثير .

(3) ص 175 وانظر حارم القرطاجني « منهاج البلغاء ... » ص 44 - 45 .

أنواع المقابلات :

لا نعني بالأنواع تقسيمها بحسب ما انحصر من المقابلات في لفظين إثنيين ولم يتعدّهما وما توزّع على أكثر من لفظين فصاعدا بدون اعتبار آخر وإلا فإننا إذاً لا نعدو الالتزام بالتقسيم الثنائي الذي أثار عن العرب . وإنما نعني كذلك تقسيمها باعتبار ما تنوع منها بمدى استخدام الرصيد اللغوي المشترك وحدوده في إقامتها كما نعني كذلك مدى بساطتها وتركيبها . هكذا نصنّف مقابلات « الشوقيات » قسمين : — المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية —

(1) المقابلة اللغوية :

أ — خصائصها :

أما المقابلة اللغوية فهي التي نبيّن أن علاقات المتقابلين فيها اختيارية (1) وهي تلك التي تتمثل في استعمال لفظين إثنيين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث .

فالشاعر في هذا النوع من المقابلة ، يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانات التصرف الخاصة وإرسال الكلام فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه ويعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام .

وترد المقابلة لغوية في شعر شوقي بنسبة محدودة إذا قيست بالمقابلة السياقية ، ولكننا لا نستطيع أن نقف بهذه الظاهرة على نزعة خاصة مميزة لأسلوب الشاعر . لأننا نستطيع أن نجد لهذا التفاوت في النسبة ما يبرّره من ضغط مضاعف على الشاعر . فإلى جانب الضغط المعجمي الأول المذكور والذي يجعل الشاعر غير قادر على التفنن في إخراج أزواج المقابلات اللغوية إلا بالقدر الذي يسمح به المعجم ، فإننا نجد ضغطاً ثانياً نوعياً يقصر المقابلة اللغوية على الاطارات الدلالية الدنيا ، إذ لا تكون المقابلة اللغوية إلا بين مفردين بينما السياقية تكون بين مفردين كما تكون بين أكثر من مفردين .

غير أننا إذا قارنا بين المقابلات اللغوية والمقابلات السياقية المحصورة في مفردين فقط ، وجدنا تكافؤاً في نسبي استخدامهما .

فمن مقابلات الشاعر اللغوية ، مقابلته الأصول بالفروع :

فَهَلْ مَنْ يُبْلَغُ عَنَّا الْأَصُولُ بِأَنَّ الْفُرُوعَ اقْتَدَتْ بِالسَّيَرِ ؟ (2)

أو مقابلته بين فعلي الصيق والسعة في خطاب رحالة :

مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الدَّوِّ السَّحِيقِ ، وَمِنْ قَفَرٍ يَضِيقُ عَلَى السَّارِي ، وَيَتَسِعُ ؟ (3)

(1) Paracigmatiques

(2) ج 1 ص 132 ، 66

(3) ج 1 ص 55 ، 35 .

أو مقابله بين الحق والباطل في قوله :

وَكَمْ مَنَ أَتَاكَ بِمَجْمُوعَةٍ مِّنَ الْبَاطِلِ . الْحَقُّ عُنْوَانُهَا (1)

أو مقابله بين الوجود والعدم في هذا البيت في وصف الخمرة :

طَالَ عَلَيْهَا الْقِدَمُ فَهِيَ وَجُودٌ عَدَمٌ (2)

لكن تسميتنا هذا النوع من المقابلة لغوية لا يتسنى إجراؤها أحيانا إلا بشيء من التجوز لما يقتضيه الكلام أحيانا من تأويل مرجعه إلى سببين : سبب يعود إلى ما جرى في عرف الناس من امكانية المقابلة بين عناصر ثلاثة في بعض الأنظمة لا بين عنصرين ، من ذلك نظام الزمان ، فإنه يقابل فيه بين الأمس واليوم كما يقابل فيه بين الأمس والغد كما يقابل فيه بين اليوم والغد . فكلها في رأينا مقابلات لغوية حتى وإن اجتمعت ألفاظ الأمس واليوم والغد في سياق واحد كما في هذا البيت :

فَكُنْ لَنَا اللَّهُمَّ فِي أَمْسِنَا وَكُنْ لَنَا الْيَوْمَ ، وَكُنْ فِي غَدِ (3)

أو في هذا :

مُبَارَكًا فِي يَوْمِهِ وَالْأَمْسِ . مَيْمُونًا غَدًا (4)

أما السبب الثاني فيرجع إلى أن الضدّ وشبه الضدّ قد تصحّ مقابلة كلّ منهما بالشيء نفسه إذا اطرّد استعمالهما مقابلة في الكلام : فاطراد استعمال الأسلوب من الأساليب بأيّ وجه من الوجوه أهمّ عوامل تعييده في اللغة . لا يفضي الأمر فيما نحن فيه إلى ترادف الضدّ وشبه الضدّ دائما ، ولا يقوم عليه ختما ، ولكنه يفضي إلى خلق امكانيتين في المقابلة إلى حدّ يعسر معه أحيانا التفريق بين ما هو الأصل وما هو الفرع ، فتصحّ لكليهما التسمية بالمقابلة اللغوية لذلك .

ومن هذا النوع مقابله بين « الاظهار » و « الاخفاء » في « خاف » و « باد » .

قال في الأول :

أَنْتِ مَا أَظْهَرَ الْوُجُودُ وَمَا أَخْفَى ، وَأَنْتِ الْإِظْهَارُ وَالْإِخْفَاءُ (5)

وفي الثاني :

وَهَذَّبَ الْهِنْدُ دِيَانَاتِهِمْ بِكُلِّ خَافٍ مِّنْ رَّمُوزِي وَبَبَادٍ (6)

(1) ج 1 ص 262 ، 44 .

(2) ج 2 ص 92 ، 1 .

(3) ج 2 ص 25 ، 37 .

(4) ج 2 ص 28 ، 2 .

(5) ج 1 ص 17 ، 150 .

(6) ج 1 ص 116 ، 13 .

« فالأظهار » و « الإبداء » مترادفان هنا ومقابلة كل منهما بالاختفاء مطردة ، فيترلان عندنا مترلة المقابلات اللغوية .

ولنا أن نستخلص من هذا مقياسا تؤكد به نزعة مفردين ما إلى الترادف : فإن هذه النزعة تتأكد إذا اطراد استعمال كل منهما مقابلا لشيء مشترك بينهما .

وان دور شوقي في استخدام المقابلة اللغوية ليعطي محدودا شيئا ما ، لأنه إذا تعدى استخراج ما في بطون المعاجم من أزواج المقابلات ، فإلى مجرد فضل اختيار يجسّمه ما استعمل على حساب ما لم يستعمل ، وإلى مجرد مزية الإيحاء إلى المتقبل بضدّ الشيء قبل التصريح به عن طريق تهيئته له بذكر الشيء نفسه على مسافات مقدرة ، ليس إلا . فالمقابلة اللغوية — عدا هذا الدور — لا تعكس عملا خلّاقا بحق ولا تساهم في شعرية الشعر بحظ كبير .

ب — أشكال المقابلات فيها :

لا يبدو أن للوظائف النحوية التي أدتها مختلف المقابلات في « الشوقيات » أهمية خاصة فقد كانت متنوعة وغير متبلورة في شكل معين متميز . ولكن أهمية أنواع هذه المقابلات ومبانيها كانت واضحة ، إذ كان لها تأثيرها في إخراج المقابلة وتلوين دورها .

والنظر في مقابلات الشاعر اللغوية مكّننا من أن نلاحظ أنها في الجملة تخضع للانسجام في أنواع الكلمات وإلى الائتلاف بين مبانيها . فالمتقابلان في هذا النوع من المقابلة هما في الأغلبية الساحقة من قبيل الأسماء المشتقة والأفعال ، وما كان منهما من الأسماء الجامدة فنادر نسبيا إلا أن الشاعر لم يستغل في ذلك كل أنواع المشتقات في العربية ، بل كانت الأولوية المطلقة في المقابلة للمصدر واسم الفاعل والصفة المشبهة للفعل مما يسمع باستنتاج أن الشاعر يقابل بين ما نسميه ذوات الأفعال (بالفعل أو بمصدره) وبين عوامل الأفعال (باسم الفاعل والصفة المشبهة ، دون اسم المفعول) ولا يقابل بين درجات القيام بالأفعال (التي تعبّر عنها اللغة بصيغ المبالغة واسم التفضيل واسم المعلوم (1) واسم الهيئة) ولا بين ظروف القيام بالأفعال (التي يستعمل لها في اللغة أسماء المكان والزمان والغاية (2) والآلة) .

وتجدر الإشارة إلى أن نصيبا لا يستهان به من مقابلات الشاعر اللغوية ورد فيها المتقابلان في صيغة الجمع . وقد لاحظنا أن أغلبية مقابلات الشاعر اللغوية كان المتقابلان فيها يخضعان للانسجام من حيث النوع ، هكذا بدا شوقي نازعا إلى مقابلة المصدر بالمصدر واسم الفاعل باسم الفاعل والصفة بالفعل والفعل ومقابلا الاسم الجامد بالاسم الجامد مقابله المفرد بالمفرد والجمع بالجمع .

(1) نسمي « اسم المعلوم » ما يسمى عادة اسم المرة .

(2) نسمي « اسم الغاية » ما يسمى عادة المصدر الجيمي .

لكن صيغ المتقابلات لا يغني فيها الاجمال . فهي تحتاج إلى تفصيل يوضح خصائص المتقابلات في كل باب . فقد بان لنا أنه :

— يغلب على مقابله اسم الفاعل باسم الفاعل اشتراك المتقابلين في وزن واحد هو وزن فاعل ، واشتقاقهما من الثلاثي المجرد :

- نَازِلَاتٌ فِي سَيْرِهَا صَاعِدَاتٌ كَالهَوَادِي يَهزُهُنَّ النُّجُودُ (1)
وَارِدَةٌ دَسْكُرَةٌ صَادِرَةٌ عَنْ دَسْكُرَةٍ (2)

— كما يغلب على مقابله الصفة الصفة اشتراك المتقابلين في وزن واحد هو وزن فعيل :

- يَا لَيْتَ شِعْرِي يَا أَسِيرٌ . شَجَّ فُؤَادُكَ . أَمْ خَلِي؟ (3)
نَعُدُّ عَلَيْهِ الزَّمَانَ الْقَرِيبَ وَيُحْصِي عَلَيْنَا الزَّمَانَ الْبَعِيدَ (4)

ويغلب على مقابلاته الفعل بالفعل انسجام المتقابلين في التجرد أو الزيادة وفي نوع المسند إليهما الفعلان ، أما اتفاقهما في الزمن فيكاد يكون قاعدة :

- تُحَذِّرُنِي مِنْ قَوْمِهَا التَّرْكُ زَيْنَبُ وَقُعْجِمُ فِي وَصْفِ اللَّيْثِ وَقُعُوبُ (5)
لَا تَخْلُ مِنْ أَمَلٍ . إِذَا ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمْ رَجَعُ (6)

— أما الأوزان المعتمدة في مقابله المصدر بالمصدر أو الاسم الجامد بالاسم الجامد أو الجمع بالجمع فقد تنوعت كثيرا بدون أن تكون الأولوية فيها واضحة لصيغة على أخرى (7) :

مصدر / مصدر :

- كَانَتْ لِحُنْدِ اللَّهِ فِيهَا شِدَّةٌ فِي إِثْرِهَا لِلْعَالَمِينَ رَخَاءُ (8)
هَذَا هِلَالُكُمْ تَكْفُلُ بِالْهُدَى هَلْ تَعْلَمُونَ مَعَ الْهَلَالِ ضَلَالًا (9)

اسم جامد / اسم جامد :

- تَحَيَّرَتِ الْبَدْوُ مَاذَا تَكُونُ نُ؟ وَضَلَّتْ بَوَادِي الظُّنُونِ الْحَضْرُ (10)
— وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ وَرِيدُ الْحَيَاةِ وَشَرِيَّاتُهَا (11)

- (1) ح 1 ص 17 . 8 .
(2) ح 1 ص 145 . 50 .
(3) ح 1 ص 176 . 10 .
(4) ح 2 ص 29 . 3 .
(5) ح 1 ص 42 . 56 .
(6) ح 1 ص 157 . 4 .
(7) على عكس ما أثبتته بودولاموت في خصوص الجمع 2 ص 469 .
(8) ح 1 ص 34 . 103 .
(9) ح 1 ص 18 . 28 .
(10) ح 1 ص 132 . 12 .
(11) ح 1 ص 26 . 39 .

جمع / جمع :

- تَهَادَتْ سَلَامًا فِي ذَرَاكَ مَطِيَّةٌ
- فَهَلْ مَنْ يُبَلِّغُ عَنَّا الْأَصْو
لَهَا رَغْبَاتُ الْخَلْقِ ، وَالرَّهْبَاتُ (1)
لَ بِأَنَّ الْفُرُوعَ اقْتَدَتْ بِالسَّيْرِ (2)

وليس الانسجام الذي لاحظنا والاثتلاف الذي بينا ، إلا مظهرًا من مظاهر ضغط المعجم على الشاعر صورة من قلة تصرفه فيه إلا بأشكال محدودة .

(2) المقابلة السياقية :

أ - خصائصها :

نسمي سياقية كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية (3) فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده . فالشاعر في اخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب للمكته الخاصة في الخلق الفني . ففي هذا الأسلوب تقدر جهوده وتقاس عبقريته . على أن الشاعر في هذه الحالة ليس في مأمن من كل ضغط ، بل قد يعرض له استخدام قوالب من المقابلات السياقية التي جهزها قبله الشعراء ، فيقتلص بمفعول ذلك حظه من التفنن . ولكن المهم هنا هو أن تؤكد ضعف دور المعجم في إنشاء أزواج المقابلات وفي توجيه الاختيارات في المقابلة السياقية .

وأكثر مقابلات شوقي سياقية . وهذه الكثرة بالغة ، ونفسرها بالسبين اللذين ذكرنا .

والمقابلة السياقية نوعان : نوع يتمثل في استعمال لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة وليسا بضدين في الوضع اللغوي ، وآخر يتمثل في استعمال أكثر من لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة .

ولعل الإشارة إلى ضرورة الاستعانة بالسياق لتحديد دور المقابلة السياقية من البديهيات ، ولكننا نريد الالحاح على أننا لا نتيين هذا النوع من المقابلات إلا في الاطار الذي تزرع فيه ولا نلمس قيمتها إلا بالرجوع إليه .

وليان تفاعل السياق مع الرصيد اللغوي في خلق المقابلات السياقية ، نكتفي بالوقوف على المقابلة بين المفردات ، وخصائص هذه هي خصائص مقابلة التراكيب .

وإذا ما عسر علينا اخضاع مختلف مظاهر المقابلة السياقية بين لفظين في « الشوقيات » لقوانين مضبوطة فإنه بالامكان الإشارة إلى أنها تكون بين الشيء ومقارب ضده أو غير ضده ، ولا تعدو أن تجيء للإيحاء بمعان جديدة ما كان ليتوصل إليها الشاعر بمقابلة لغوية ، أو لامكانية التسوية بين العنصرين المتقابلين وتعويض

(1) ج 1 ص 92 ، 37 .

(2) ج 1 ص 132 ، 66 .

(3) Syntagmatiques

أحدهما بالآخر ، أو لضرورة شعرية لا يتسنى له إلا احترامها ، أو لغير سبب واضح ، فنعتبرها إذاً غير موفقة .

والطريف في المقابلة السياقية عامة ، أنها تبني على تداخل مستويين : مستوى لغوي وآخر سياقي . ففي قسم أول من هذه المقابلات يتكون المستوى اللغوي من عنصرين متقابلين لا نعتبر إلا أحدهما ظاهراً في النص . ويتكون المستوى السياقي من عنصرين كذلك ، العنصر اللغوي الظاهر . وعنصر آخر ظاهر طبعاً ، على أننا لا نستطيع أن نميز بين اللغوي منهما والسياقي إلا بتحليل الرسالة .

ففي البيت التالي مثلاً :

فَلِمَنْ حَاوَلَ النَّعِيمَ نَعِيمٌ وَلِمَنْ آثَرَ الشَّقَاءَ شَقَاءٌ (1)

قابل الشاعر بين النعيم والشقاء . ولكن لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس في اللغة ، ولفظ الشقاء يقابله لفظ السعادة . والنعيم سبب السعادة ، بينما الشقاء سبب البؤس ، فيكون جمع الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه الصورة مقابلة لسبب الشيء بنتيجة ضده ، كما يتضح من الشكل التالي :

النعيم	≠	البؤس	=	السبب
↓		↓		↓
السعادة	≠	الشقاء	=	النتيجة

فالمقابلتان (النعيم ≠ البؤس) و(السعادة ≠ الشقاء) لغويتان . لكن لم يتوفر أيّ منهما في السياق . أما المقابلتان (النعيم ≠ الشقاء) و(السعادة ≠ البؤس) فسياقيتان . وقد توفرت إحداهما في السياق . وقد تكونت كلّ منهما من تقاطع مقابلتين لغويتين .

فالمقابلة السياقية في هذه الصورة الغالبة في « الشوقيات » ، يولدها الشاعر من تقاطع مقابلتين لغويتين . وثرأ هذا النوع من المقابلات هو من حيث توسيع مجال الكلام أو تضيقه ، تدقيقاً لحقيقة الظاهر منه عن طريق الإيحاء بالباطن . ففي المثال السابق كنّا أمام سلسلة هذه حلقاتها :

النعيم ← السعادة ≠ البؤس ← الشقاء
سبب نتيجة ≠ سبب نتيجة

لم يُذكر في النص إلا طرفاً من السلسلة مع أنه لم تخف في التبليغ أية حلقة منها . ويكثر هذا الضرب من المقابلة في شعر شوقي بصفة ملموسة ، فمنها كذلك قوله واصفاً ملكة النحل :

صَاعِدَةٌ فِي مَعْمَلٍ مِّنْ مَّعْمَلٍ مُنْحَدِرَةٌ (2)

فالصعود يقابله في اللغة التزول ، أما الانحدار فيقابلة التسلق ، لكن الشاعر في مقابله الصعود بالانحدار لم يكتف بالاشارة إلى الحركة العمودية الدائمة التي في مقابلة الصعود بالتزول ، ولا بالتعبير عن معنى مشقة

(1) ج 1 ص 17 ، 218 .
(2) ج 1 ص 145 ، 49 .

التحرك الذي يفهم من مقابلة الانحدار بالتسلق ، بل تجاوز ذلك إلى الجمع بين المعنيين : معنى الحركة ومعنى المشقة معا .

ومن ذلك أيضا مقابلة الشاعر الحيّ بالغابر في قوله :

وَأَقْرَأُوا آدَابَ مَنْ قَبْلَكُمْ رُبَّمَا عَلَّمَ حَيًّا مَنْ غَبَرَ (1)

فالحيّ يقابله الميت لغة والغابر يقابله الحاضر (2) ، أمّا المقابلة بين الحيّ والغابر كما في البيت فلا فائدة معنى استفادة الحيّ من الميت من ناحية ومعنى استفادة الحاضر من الغابر من ناحية أخرى .

وإذا كانت عناصر سلسلة التبليغ يظهر بعضها في النص وتظهر كلها في التبليغ لتوسع مجال الدلالة كما في الأمثلة السابقة ، فإنّ ما لا يظهر منها في النص لا يأتي في بعض الأمثلة الأخرى إلا ليضيق مجال الدلالة فيما ظهر ، من ذلك قول الشاعر :

وَلَنَجْعَلَ مِصْرَ هِيَ الدُّنْيَا وَلَنَجْعَلَ مِصْرَ هِيَ الدِّينَا (3)

فالدنيا تقابلها في اللغة الآخرة ، والدين يقابله الكفر ، ولكنّ الشاعر في مقابله الدنيا بالدين حصر معنى الدنيا في صلاح المعاش ، دون معنى المادة واللذة ، وحصر معنى الدين في صلاح المعاد ، دون معنى الإيمان والتعبّد .

ونرى مقابلة الشاعر بين اللفظين مقابلة سياقية كثيرا ما قامت على صور ، وقد كانت هذه الصور متفاوتة في الوضوح والخفاء .

فمما اتضحت فيه الصورة قوله :

جَمَعَ الْخُلُقَ وَالْفَضِيلَةَ سِرًّا شَفَّ عَنْهُ الْحِجَابُ فَهُوَ ضِيَاءُ (4)

فالسرّ يقابله في اللغة الجهر ، والضياء يقابله الظلام ، فيتضح أنّ الشاعر في مقابله السرّ بالضياء استعار صورة الضياء للجهر فدلّ بذلك على الشيء ومفعوله في نفس الوقت .

وكثيرا ما وقعنا في « الشوقيات » على مقابلات سياقية لم نجد لها قياما على صور بلاغية ولا لمسا لها دورا كبيرا في توسيع الدلالة ، أو تضيقها ، ولكننا لم نعتبرها - مع ذلك - مردودة ، مثل مقابله الدفع بالجلب في قوله :

نِلْتُمْ جَلِيلًا وَلَا تُعْطُونَ خَرْدَلَةَ الْاَلَّذِي دَفَعَ الدَّسْتُورُ أَوْ جَلَبًا (5)

(1) ج 1 ص 125 ، 48 .

(2) انظر استعمالها ج 1 ص 159 ، 20 .

(3) ج 1 ص 132 ، 89 .

(4) ج 1 ص 17 ، 144 .

(5) ج 1 ص 76 ، 17 .

بينما في اللغة يتقابل الدّفع مع الجذب والجلب مع الدّرع ، لكن مخالفة ذلك لم تؤل إلى نتيجة ايجابية أو سلبية بسبب نزعة الدّفع والدّرع إلى التّرادف ، مع الملاحظ أن وزن البيت المذكور يخول استعمال أي الفعلين شئنا بدون خلل . لكنّ المقابلة السياقية قد لا يخفى تكلفها في بعض الأمثلة التي كان ضغط الضرورة الشعرية فيها ظاهرا . فقله :

يُبْصِرُ الْآلُ إِذْ يُرَاحُ بِهِمْ فِي مَوْقِفِ الدَّلِّ عَنُوءٌ ، وَيُجَاءُ (1)
قابل فيه الرواح بالمجيء ، بينما اللغة تقابل بين الرواح والغدو ، وبين المجيء والذهاب ..

وفي قسم ثان من هذه المقابلات ، يكتفي كل من المستويين اللغوي والسياقي بإمكانية واحدة في التقابل لشغور يحدث في سلسلة الدوال ، ففي قول شوقي :

لَوْ أَنَّ أَبْطَالَ الْحُرُوبِ تَفَرَّقُوا غَلَبَ الْجَبَانُ عَلَى الْقَنَاطِلِ (2)
مقابلة بين الجبان والأبطال ، لكنّ الجبان في اللغة يقابله الشجاع ، أمّا البطل فلا يقابله شيء .

الجبان ≠ الشجاع

(محل شاغر) ≠ الأبطال

فلنا : (الجبان ≠ شجاع) وهي المقابلة اللغوية الوحيدة الممكنة . ولنا (الجبان ≠ الأبطال) وهي المقابلة السياقية الوحيدة الممكنة والمستعملة .

وفي قوله :

وَيَرَى النَّاسَ وَالْمُلُوكَ سَوَاءً وَهَلِ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ سَوَاءُ؟ (3)

نستطيع أن نقابل الملوك بالرعايا ، ولكن بماذا نقابل لفظ الناس ؟

فالملاحظ أنّ الشاعر في اجتهاده لسدّ قصور اللغة بتوليد مقابلات من هذا النوع يتورط فلا يلبث أن يصبح القصور بأسلوبه أعلق .

ومن المقابلات السياقية بين المفردات في « الشوقيات » ما انقطعت صلتها بالوضع اللغوي تماما فتوزعت على خط السياق وحده . وقد كان توفيق الشاعر فيها أوفر حظا ممّا هو في المقابلات الأخيرة ، لكنّ أثر هذا الضرب من المقابلة كان قليلا في شعره . منها قوله :

رَبِحْتُ مِنَ التَّصْرِيحِ أَنْ قُبُودَهَا قَدْ صِرْنِ مِنْ ذَهَبٍ ، وَكُنْ حَدِيدًا (4)

(1) ج 1 ص 17 ، 90 .

(2) ج 1 ص 185 ، 41 .

(3) ج 1 ص 17 ، 63 .

(4) ج 1 ص 109 ، 27 .

وقد قابل فيه الشاعر بين الذهب والحديد ، ولا نرى اللغة تخصّ الذهب بمقابل معين ولا الحديد بمقابل محلود .

فإذا وزّعنا عناصر هذه المقابلة على سلم التقاطع وجدناها على الشكل التالي :

الذهب \neq (محلّ شاغر)

(محلّ شاغر) \neq الحديد

وكذلك الشأن بالنسبة إلى مقابله المآمين بالآمين في قوله :

وَلِدْتُ لَهُ (الْمَآمِينَ) الدَّوَاهِي وَلَمْ تَلِدْ لِي لَهُ قَطُّ (الْأَمِينَا) (1)

(الْمَآمِينَ) \neq (محلّ شاغر)

(محلّ شاغر) \neq (الآمين)

فإذا اشترك في البيت الأول الذهب والحديد في كونهما من المعادن أصلا ، فإنهما يتقابلان في القيمة ، فالأول أرفع والثاني أوضع ، وإذا اشترك في البيت الثاني الآمين والمأمون في الدم أصلا ، فإنهما يتقابلان في المترلة ، فالأول ضعيف مائع والثاني حازم كفاء .

ب - أشكال المقابلات فيها :

إذا تبين لنا في المقابلات اللغوية خضوعها في الجملة للانسجام في أنواع الكلمات وللإختلاف بين مبانيها فإنه يتبين لنا العكس في المقابلات السياقية بين مفردين ، فإن المقابلات في هذا الصنف الثاني متباينة الأنواع مختلفة الأوزان بصورة واضحة . فلا يتجاوز حظّ الائتلاف بين المتقابلين فيها حظّ الاختلاف كثيرا ، ولا تتجاوز نسبة اعتماد المشتقات نسبة اعتماد الجوامد إلّا بالقليل . وحتى الحالات التي كان فيها الانسجام في النوع ظاهرا لم تخل من اختلاف في الصيغة أو في العدد وكذلك الشأن بالنسبة إلى المقابلات التي اختلف فيها الشقان في الصيغة أو العدد فإنها لم تخل من اختلاف في النوع .

وإذا استثنينا الجوامد من الأسماء لاح لنا أن أغلب المقابلات في هذا النوع هي في « الشوقيات » من قبيل الصفات أو الأفعال أو المصادر أو أسماء الفاعل ، وهي في هذا تنفق مع ما لاحظناه في حدود المقابلات اللغوية .

فمما كان الاختلاف بين متقابليه في الوزن فقط ، قوله :

رَأْسُ الْحِمَايَةِ مَقْطُوعٌ ، فَلَا عَدِمْتُ كُنَاتُ اللَّهِ حَيٌّ مَا يَقْطَعُ الدَّهْبُ (2)

(1) ج 1 ص 266 ، 9 .

(2) ج 1 ص 76 ، 29 .

فالرأس والذنب اسمان جامدان ، واستعمل كلاهما في المفرد ، غير أنهما يختلفان في الوزن ، ومما كان فيه الاختلاف أكبر قوله :

بِكَ بَشَرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَزَيَّنَتْ وَتَضَوَّعَتْ مَسْكًا بِكَ الْغَبْرَاءُ (1)

فالسماء إسم جامد ، والغبراء إسم مشتق .

ومما كان فيه الاختلاف بين المتقابلين أو غل قوله :

وَسَفِينٌ طُورًا قَلُوحٌ ، وَحِينَا يَتَوَلَّى أَشْبَاحَهُنَّ الْخَفَاءُ (2)

أو قوله من نفس القصيدة :

يَتَوَلَّى الْبَحَارَ - مَهْمَا ادْلَهَمَتْ - مِنْكَ فِي كُلِّ جَانِبٍ لَأَلَاءُ (3)

ففي الأول قابل بين فعل ومصدر ، وفي الثاني بين فعل وصفة مشبهة .

والتنوع في أشكال المقابلات في المقابلات السياقية بين مفردين ليس ظاهرة غريبة ، فقد بينا أن هذه المقابلات تتميز في « الشوقيات » بمرونة كبيرة ترجع إلى أمنها من ضغط المعجم ، ورجوع تأليفها إلى عبقرية الشاعر خاصة .

منزلة المتقابلين وتوزيعهما في البيت :

1) منزلة المتقابلين في مقابلة المفردات

نجمع في دراسة مقابلة المفردات بين المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية لأنهما إن كانتا تختلفان في النوع فإنهما تتولدان في مخبر واحد .

ومنزلة الضد من ضده تختلف من مثال إلى آخر ، وتنوع كثيرا ، ولكنها لا تستعصي على الحصر والدرس إذا ما راعينا الازدواج الذي هو من أهم مقومات المقابلة ، فنظرنا إلى ما استقل كل شق من شقيها بشطر من شطري البيت على حدة ، فإلى ما جمعهما أحد الشطرين على حدة .

أ - المقابلة بين الصدر والعجز :

إن بنية القصيدة العربية في قيام كل بيت من أبياتها على مصراعين إثنين تستجيب لكل نوع من أنواع الحركات المنتظمة صوتية كانت أم ذهنية ، وبهذا تفسر كثرة استخدام المقابلات في الشعر العربي عموما

(1) ج 1 ص 34 ، 13 .

(2) ج 1 ص 17 ، 7 .

(3) المصدر نفسه ، 12 .

وكثرة ما يرد من هذه المقابلات موزعة على المصراعين منتظمة وبهذا تفسر كذلك كيف احتلت المقابلة مترلة كبيرة بين أساليب التعبير عند العرب .

والمقابلة في « الشوقيات » لم تتجرد من خصائصها هذه إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كل أنواع المقابلة فيها .

أما مقابلات « الشوقيات » التي بين المفردات فليست الأغلبية فيها لما توزع فيه الشقان على الصدر والعجز ولكن ورودها على هذا القالب كثير على كل حال ، وقد وجدنا لها 6 أشكال عامة ، أكثرها اعتمادا هذان :

الضدّ في آخر الصدر وضده آخر العجز :

(....)

(....)

وأمثله :

وَيُضْفِي عَلَيْهَا الْأَمْنَ فِي الرُّوحَاتِ (1)

وَيُحْصِي عَلَيْنَا الزَّمَانَ الْبَعِيدَ (2)

وَقَدِيمًا بَنَى الْغُلُورَ عُقُولًا (3)

– يُفْعِضُ عَلَيْهَا الْيُمْنَ فِي غَدَوَالِهِ

– نَعُدُّ عَلَيْهِ الزَّمَانَ الْقَرِيبَ

– وَقَدِيمًا بَنَى الْغُلُورَ نَفُوسًا

الضدّ في حشو الصدر وضده آخر العجز :

(....)

(..)

وأمثله :

يَتَوَلَّى أَشْبَاحَهُنَّ الْخَفَاءُ (4)

وَتَضَوَّعَتْ مِسْكًَا بِكَ الْغُبَرَاءُ (5)

وَسَفِينٌ طَوْرًا قَلُوحٌ . وَحِينًا

بِكَ بَشَّرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَرِيزَتٌ

ودون هذين الشكلين في الاعتماد الشكلان التاليان :

الضدّ أول الصدر وضده آخر العجز :

(....)

(...)

ومن أمثله :

وَكُنَّا بِحُكْمِ الْحَادِثَاتِ نُصَوِّبُ (6)

لَفَتَ الْبَرِّيَّةَ بِالظُّهُورِ (7)

– رَفَعْنَا إِلَى النِّجْمِ الرُّؤُوسَ بِنَصْرِ كَمْ

– يَخْفَى فَإِنْ رِيحَ الْحِمَى

(1) ج 1 ص 98 ، 31 .

(2) ج 2 ص 29 ، 3 .

(3) ج 3 ص 134 ، 31 .

(4) ج 1 ص 17 ، 7 .

(5) ج 1 ص 34 ، 13 .

(6) ج 1 ص 42 ، 224 .

(7) ج 1 ص 119 ، 57 .

الضد في حشو الصدر وضده في حشو العجز :

..... (..) (....)

ومثاله :

انْتَفَسَ حَرْبُ الْمَوْتِ ، إِلَّا أَنَّهَا أَتَتْ الْحَيَاةَ وَشَغَلَهَا مِنْ بَابِهِ (1)

أما الشكلاّن الأخيران فيكون فيهما الضد أول الصدر وضده أول العجز (2) أو يكون الضد آخر الصدر وضده أول العجز (3) ، على أنهما نادراّن جدا .

ب - المقابلة بين مفردين يحتضنهما العجز :

لهذا القالب في « الشوقيات » خمسة أشكال ، لكن أغلبها على الإطلاق الشكل الذي يرد فيه الضد في حشو العجز وضده آخره :

..... (..) (....)

والسرّ في كثرة اعتماد هذا الشكل يكمن في نزعة الشاعر إلى كثرة ابراده اللفظين المتضادين متجاورين متعاطفين في آخر البيت ، ومن أمثله :

- فِي بُكُورِ الطَّيْرِ لِلرَّزِّ قِ مَجِيئًا وَذَهَابًا (4)

- عَالَمٌ قُلُوبٌ ، وَأَحْلَامٌ خَلَقِ تَبَارَى غِبَاوَةً وَقَطَانَهُ (5)

ومن الأمثلة التي فصل فيها بين المتضادين قوله :

- فَصَيَّرَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ ثَنَاءَهَا مَآثِرَ قُحَيِّ الْأَرْضِ وَهِيَ مَوَاتُ (6)

- أَذْكَرُكَ الدُّنْيَا ، وَكَيْفَ وَلَمْ يَزَلْ لَهَا أَثَرًا شَهِدَ بِفِيكَ وَصَابِ (7)

ودون هذا الشكل في الاستخدام شكل يرد فيه الضد أول العجز وضده آخره :

..... (....) (....)

ومنه :

- لَا تَخْلُ مِنْ أَمَلٍ إِذَا ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمْ رَجَعَ (8)

- فَجَمَعَتْهُنَّ إِلَى الْحَدِيثِ ، بَدَأَتْهُ فَغَضِبْنَ ، ثُمَّ أَعَدَّتْهُ فَرَضِينَا (9)

- (1) ج 1 ص 84 ، 5 .
- (2) أنظر ج 1 ص 145 ، 50 .
- (3) أنظر ج 1 ص 119 ، 6 .
- (4) ج 4 ص 90 ، 23 .
- (5) ج 1 ص 248 ، 16 .
- (6) ج 1 ص 92 ، 27 .
- (7) ج 3 ص 29 ، 17 .
- (8) ج 1 ص 158 ، 4 .
- (9) ج 2 ص 139 ، 19 .

أما الأشكال الباقية فيرد فيها الضدّ في بيت مدوّر منقسما بين آخر الصدر وأول العجز ، وضدّه آخر العجز (1) ، أو في حشو العجز (2) ، أو يرد اللفظ وضدّه معا في حشو العجز (3) .

ج - المقابلة بين مفردين يحتضنهما الصدر :

لهذا القالب شكلان :

في الأول يرد الضدّ في حشو الصدر وضدّه آخره وهذا الغالب :

..... (....) (....)

ومثاله :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا كأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبُتَاتِ (4)

وفي الثاني يكون الضدّ أول الصدر والثاني آخره :

(..) (..)

مثل :

ضَحِكْتَ مِنَ الْأَهْوَالِ ، ثُمَّ بِكَيْتِهِمْ بدمع جرت في إثره الرحماتُ (5)

..

ان العجز في كل قوالب « الشوقيات » هو الاطار الأساسي الذي تكتمل فيه المقابلة وتتلور ، بل هو الاطار الذي كثيرا ما يحتضن عنصري المقابلة معا فتولد فيه المقابلة وتكتمل . وقد لاحظنا أن درجة أهمية هذه الأشكال في « الشوقيات » متناسبة تناسباً طردياً واضحاً مع درجة أهمية دلالاتها ، ذلك أن ضدّ الضدّ يرد في أغلب الأمثلة وفي أكثرها اعتماداً مقطعا ، أي آخر لفظ يختم البيت ويتضمن قافيته ويتوّج دلالة ..

(2) توزيع عناصر المتقابلين في مقابلة التراكيب :

إنّ المقابلة السياقية بين التراكيب في شعر شوقي كثيرا ما تخرج محكمة التوزيع على مصراعي البيت . ونعني باحكام التوزيع استئثار كلّ من التركيبين المتقابلين بشطر وتوزّع عناصره على كلّ مقاطعه بدون اخراج أيّ منها .

لكن قد يجتمع في البيت الواحد أكثر من تركيبين متقابلين وقد يرد التركيبان المتقابلان في شطر من شطري البيت فقط كما قد ترد المقابلة مرسلة في غير إطار محدود ولا شاغلة كامل مقاطع البيت ، إلا أنّ هذه الأنواع الأخيرة قليلة الأهمية في شعر الشاعر .

(1) انظر ج 1 ص 132 ، 27 .

(2) المصدر نفسه ، 66 .

(3) ج 1 ص 262 ، 44 .

(4) ج 1 ص 98 ، 37 .

(5) ج 1 ص 92 ، 9 .

أما المقابلة بين المصراعين والتي قلنا إنها أكثر استخداما في شعر شوقي فإنها ، إلى جانب إحكام التوزيع الذي يخلق فيها انسجاما يجعل موسيقى البيت تندمج بانتظام حركة المعاني وهذه تندمج بموسيقاه ، قد تأتي عناصر قراكيها في الصدور متناسبة التقطيع ونظائرها في الأعجاز مما يزيد حركتها نشاطا وموسيقا إيقاعا ودلالاتها جلاء .

وأغلب ما يكون التقطيع في البيت ثنائيا : تتناسب فيه عناصر كامل الصدر مع عناصر كامل العجز كما في قوله :

ومع المجدد / بالأناة / سلامة (1)

ومع المجدد / بالجماح / عثار

أو قوله وقد ورد مصرعا في غير الطالع :

وكم / من / شجاع / في العداة / مكرم (2)

وكم / من / جبان / في اللدات / مذمم

وأما المقابلة التي لا تفيد بحدود الشطرين أو التي لا تتجاوز الشطر أو التي تتعاش مع أخرى في البيت ، بحيث لا تستغل فيها الخصائص الموسيقية ككمية الأصوات وترتيب المقاطع وغيرها ، فهي دون المقابلة بين المصراعين في أهمية النسبة والدور . ومنها قوله :

فقلت : من الحامي ؟ أليث غصنفر من الترك صار ؟ أم غزال مربب (3)

فقوله : « فقلت : من الحامي ؟ » لا يدخل في المقابلة ، وقوله « من الترك صار » زيادة تفيد معنى ولكن التوازن بين التركيبين بها يختل .

أما قوله من نفس القصيدة في وصف الجيش :

قليلون من بُعد ، كثيرون إن دنوا لهم سكن آنا ، وآنا تهيب (4)

فيتضمن مقابلة في الصدر قائمة على مجرد ازدواج وأخرى في العجز قائمة على عكس في التركيب .

وإذا نظرنا في المقابلات التي انحصرت في شطر من البيت بشقيها ، ولم تتجاوز إلى الثاني لاحظنا أنها ترد في العجز في الأغلبية الساحقة من الحالات ولا ترد في الصدر إلا نادرا ، مما يؤكد ما أثبتناه من أن

(1) ج 2 ص 164 ، 29 .

(2) ج 3 ص 140 ، 5 .

(3) ج 1 ص 42 ، 94 .

(4) ج 1 ص 42 ، 101 .

الأعجاز هي الاطارات التي تكتمل فيها مقابلات الشاعر عموما ، وهي التي تنشأ فيها المقابلات وتكتمل في هذه الحالات ، من ذلك قوله :

لم يُبْرَمِ الأَمْرَ حَتَّى يَسْتَبِينَ لَكُمْ أَسَاءَ عَاقِبَةٍ ، أَمْ سَرَّ مُنْقَلَبًا (1)

وهذا مثال من مقابلاته القليلة المنحصرة في الصدر وحده وقد تداخلت فيه عناصر التركيبين المتقابلين :

(فَرُوقُ) اضْحَكِي وَأَبْكِي فَخَارًا وَلَوْعَةً وَقَوْمِي إِلَى نَعَشِ الْفَقِيدِ الْمُعْظَمِ (2)

دلالة المقابلة

المقابلة المركبة :

من خصائص المقابلة في « الشوقيات » أن ترد أحيانا مركبة ونعني بالتركيب قيام كل شق من شقيها المتقابلين أو أحد شقيها على عنصرين متقابلين أيضا ، مما يجعلها تؤدي دورا مزدوجا طريفا به نتيين أن كل نظام مقصود أو قضية مطروحة بالغة ما بلغت من انسجام ليست إلا وحدة مركبة من عناصر متقابلة متضادة مهما كبرت عناصرها المكونة أو صغرت

ففي هذا البيت مثلا :

وَمِنْ الْعُقُولِ جَدَاوِلٌ وَجَلَامِدٌ ، وَمِنْ النَّفُوسِ حَرَائِرٌ وَإِمَاءٌ (3)

قابل الشاعر بين العقول وصنفها في الصدر وبين النفوس وصنفها في العجز من ناحية ، ولكنه في نطاق العقول قابل بين الجداول والجلامد ، وفي نطاق النفوس قابل بين الحرائر والاماء ، من ناحية أخرى .

ومن المقابلة المركبة كذلك قوله :

تُشْفِقُ الشَّمْسُ وَالْكَوَاكِبُ مِنْهَا وَالْجَدِيدَانِ ، وَالْبَلَى ، وَالْفَنَاءُ (4)

وقد قابل الشاعر فيه بين الشمس (كوكب النهار) وبين الكواكب (كواكب الليل) وكنى بالضدين عن الليل والنهار ، ثم قابل الوجود (وكنى عنه بالجديدين وهما الليل والنهار) بالعدم (وقد عبر عنه بالبلى والفناء) .

ومن نفس القصيدة قوله وقد كانت فيه المقابلة أعمق :

فَلِجِبْرِيلَ جَنَّةٌ ، وَرَوَاحٌ وَهَبُوطٌ إِلَى الثَّرَى ، وَارْتِقَاءُ (5)

(1) ج 1 ص 76 ، 16 .

(2) ج 3 ص 140 ، 23 .

(3) ج 1 ص 34 ، 71 .

(4) ج 1 ص 17 ، 27 .

(5) ومن المصدر نفسه ، 205 .

وقد قابل فيه بين اتجاهين أفتيين متناقضين (جينة ≠ رواح) وبين اتجاهين عموديين متناقضين (هبوط ≠ ارتقاء) ، فبين المستوى الأفقي والمستوى العمودي .

ومما كانت المقابلة فيه عميقة كذلك قوله في وصف مدينة جينيف :

وَالْمَاءُ مِنْ فَوْقِ الدِّيارِ وَتَحْتَهَا وَخِلَالَهَا يَجْرِي ، وَمِنْ حَوْلِ الْقُرَى
مُتَصَوِّبًا ، مُتَصَعِّدًا ، مُتَمَهِّلًا مُتَسَرِّعًا ، مُتَسَلِّسًا ، مُتَعَثِّرًا (1)

وقد كانت المقابلة فيه بين الاتجاهين المتناقضين في كل من المستوى الأفقي والعمودي ، ثم بين المستويين عموماً (2) .

ولا تقل طرافة المقابلة إذا كانت مركبة في شق من شقها دون الآخر بل تبقى متميزة فتأتي لتعين وجه المقصود من المقابلة بالضبط ، فمن ذلك قوله في وصف عصمت باشا المندوب التركي :

أَصَمٌ ، يَسْمَعُ سِرَّ الكائِدِينَ لَهُ وَلَا يَضِيقُ بِجَهْرِ الْمُحَنِّقِ الصَّخِيبِ (3)

فقابل بين السمع وعدم السمع من ناحية ثم بين سمع سر الكائدين وعدم سمع جهر المحنقين ، فيبين هكذا أن عيب الممدوح الخلقي وهو الصمم لم يمنعه من الاطلاع على النفوس ما ظهر منها وما بطن ، وأنه انقلب خصلة باعتباره جنبه ما يضيق به السامعون عادة من صخب .

ومن هذا القبيل قوله في تفضيل شعره على شعر المتنبي :

وَلِي دُرُّرُ الْأَخْلَاقِ فِي الْمَدْحِ وَالْهَوَى وَلِلْمُتَنَبِّئِي دُرَّةٌ وَحَصَاةٌ (4)

فقد قابل بين شعره وشعر المتنبي اجمالاً لغاية المقارنة التفاضلية ، وقابل في نفس الوقت بين نوعين متضادين من شعر المتنبي تفصيلاً ، لغاية بيان التفاوت (5) .

فالمقابلة المركبة ، تأتي في شعر شوقي لتجمع بين الاجمال والتفصيل وبين التعميم والتخصيص .

وفرة المقابلات في السياق الواحد :

من باب البديهة أن نقرر بعد الذي مر أن الاكثار من المقابلات في السياق الواحد يقوّي تصوير الحركة والترثر فيه ويزيد جوانبها تدقيقاً . ولكن الاكثار منها في السياق الواحد في « الشوقيات » ظاهرة شائعة ، فالمقابلة في شعره كثيراً ما تكون معززة بأخرى ، بل قد ترد أكبر أقسام القصيدة أحياناً قائمة على ألوان منها عديدة .

- (1) ج 2 ص 33 ، 26 - 27
- (2) وينظر في ج 1 ص 17 ، 9 وج 1 ص 42 ، 150 وج 1 ص 248 ، 10 وج 2 ص 139 ، 7 وج 4 ص 29 ، 30 .
- (3) ج 1 ص 59 ، 13
- (4) ج 1 ص 92 ، 48
- (5) وينظر في ج 1 ص 17 ، 80 ج 3 ص 29 ، 1 .

ولا تختلف خصائص المقابلات إذا كثرت في السياق الواحد عن المقابلات التي ترد مفردة ، الا في توسيع مدار الدلالة بمقتضى نظائر العوامل الكثيرة . ونضرب على ذلك مثالين :

المثال الأول :

كَأْسٌ مِّنَ الدُّنْيَا تُدَارُ	مَنْ ذَاقَهَا خَلَعَ الْعِذَارُ
الْلَّيْلُ قَوَّامٌ بِهَا	فَإِذَا وَتَى قَامَ النَّهَارُ
وَحَبَابُهَا الْأَعْمَارُ ، لَمْ	تَدُمِ الطُّوَالُ ، وَلَا الْقَصَارُ
شَرِبَ الصَّبِيُّ بِهَا وَلَمْ	يَخْلُ النُّبُعَمَّرُ مِنْ خُمَارُ
وَحَسَا الْكِرَامُ سُلَافُهَا	وَتَنَاوَلَ الْهَمَلُ الْعُقَارُ
وَأَصَابَ مِنْهَا ذُرُّ الْهَوَى	مَا قَدْ أَصَابَ أَخُو الْوَقَارُ
وَلَقَدْ تَمِيلُ عَلَى الْجَمَا	د ، وَتَصْرَعُ الْفَلَكَ الْمُدَارُ
كَأْسُ الْمَنِيَّةِ فِي يَدِ	عَسَاءَ ، مَا مِنْهَا فِرَارُ
تَجْرِي الْيَمِينُ فَمَنْ تَوَلَّى	يَسْرَةً جَرَتْ الْيَسَارُ (1)

هذه الأبيات التسعة تمثل القسم الأول من مرثية تقع في 24 بيتا تتكون من ثلاثة أقسام :

من بيت 1 إلى 9 : قسم أول موضوعه : حتمية الموت وشموله .

من بيت 10 إلى 19 : قسم ثان موضوعه : رثاء بطل عسكري .

من بيت 20 إلى 24 : قسم ثالث موضوعه : تعزية ابن بطل

فالقسم الأول طويل وهو أبعد الأقسام عن صلب الموضوع وفيه يتأمل الشاعر في حقيقة الموت ببيان حتميته وشموله كل الكائنات مع جهلهم بموعده بحكم التجربة البشرية ونفاذ المفعول .

لكن الشاعر يركز تأمله في كامل هذا القسم على عنصرين بارزين : « نفاذ المفعول » وقد أبرزه بتصوير الموت بالخمرة في تشبيه تمثيلي ضمني . و« شموله الكائنات » وقد أبرزه بمجموعة من المقابلات المترابطة . ولم يشذ من هذا القسم إلا الطابع والبيت الثامن ، فتم يتضمننا مقابلة .

والملاحظ أن كل هذه المقابلات من نوع مقابلة المفرد بالمفرد . إلا أنها تنوعت فمنها اللغوية : الليل ≠ النهار / الطوال ≠ القصار / البمين ≠ اليسار ، وبالمقابلتين الأوليين بدأ سلسلة التقابل ، وبالأخيرة ختمها ، ومنها السياقية ، وقد وردت محسورة بين اللغوية .

وقد تمثل دور المقابلات اللغوية في بيان شمول الموت كل الكائنات من حيث الظرف . (الزمان : الليل ≠ النهار / المكان : يمين ≠ يسار) . أما السياقية فينت شمول الموت من حيث الوضعية . واختار

من الوضعيات: السن (صبي = معمر) والأخلاق (الكرام = الهمل/ ذو الهوى = أخو الوقار) والطبيعة (الجماد = الفلك المدار) ، فأفادت في جملتها الاستقطاب والعشوائية : فاللوت يدرك كل الكائنات مهما كانت الظروف واختلفت الوضعيات .

وقد استأثر - من ناحية أخرى - كل شق من كل مقابلة في أكثر الحالات بشطر من شطري البيت ، على أن جميع المقابلات اكتملت في العجز وتبلورت فيه بالاضافة إلى ورود المتقابل الثاني أبدا في العجز ، وإلى أن الشق المقابل الثاني ورد في أكثر الحالات مقطعا متضمنا عناصر القافية ، وهذا من مظاهر تفاعل حركة التقابل بموسيقى اطار القصيدة ، وتعزز كليهما بصاحبه .

المثال الثاني :

- 38 مَلَكْتَ سَبِيلِيهِمْ : فَيَ الشَّرْقِ مَضْرِبُ
39 ثَمَانُونَ أَلْفًا أَسَدُ غَاب ، ضَرَاغِمُ
40 إِذَا حَمَلْتَ فَالْشَّرُّ وَسَنَانُ حَالِمُ
41 فَبَالِقُ أَفْشَى فِي الْبِلَادِ مِنْ الضُّحَى
42 وَكُضْبِخُ لَلْقَاهُمْ ، وَكُنْشِي تَصَدُّهُمْ
43 تَلُوحُ لَهُمْ فِي كُلِّ أَفْقٍ ، وَكَعْتَلِي
44 وَكُقْدِمُ إِقْدَامِ اللَّيْثِ ، وَكُنْشِي
45 وَكَمَلِكُ أَطْرَافِ الشَّعَابِ ، وَكَلَنْقِي
46 وَتَغَشَى أَيْبَاتِ الْمَعَاوِلِ وَالذُّرَا
47 يَقُودُ سَرَايَاهَا ، وَيَحْمِي لِيَوَاهَا
48 يَجِيءُ بِهَا حِينًا ، وَيَرْجِعُ مَرَّةً
49 وَيَرْمِي بِهَا كَالْبَحْرِ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
50 وَيُنْفِذُهَا مِنْ كُلِّ شَعْبٍ ، فَتَلَنْقِي
51 وَيَجْعَلُ مِيقَاتَا لَهَا تَنْبَرِي لَهُ
52 فَظَلَّتْ عُيُونُ الْحَرْبِ حَيْرَى لِمَا تَرَى
53 تَبَالِغُ بِالرَّامِي ، وَتَزْهَوُ بِمَا رَمَى
54 وَكُنْشِي عَلَى مُزْجِي الْجِيُوشِ (يَلْدِزِ)
55 وَمَا الْمَلِكُ إِلَّا الْجَيْشُ شَأْنًا وَمَظْهَرًا
- لِجَيْشِكَ مَمْدُودُ ، وَفِي الْغَرْبِ مَضْرِبُ
لَهَا مِخْلَبُ فِيهِمْ ، وَلِلْمَوْتِ مِخْلَبُ
وَإِنْ غَضِبْتَ فَالْشَّرُّ يَقْظَانُ مَغْضَبُ
وَابْعَدُ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وَأَقْرَبُ
وَتَظْهَرُ فِي جَدِّ الْقِتَالِ وَتَلْعَبُ
وَتُطْلِعُ فِيهِمْ مَنْ مَكَانٍ ، وَتُغْرِبُ
وَتُدِيرُ عَلَمًا بِالْوَعَى ، وَتُعَقِّبُ
وَتَأْخُذُ عَقْرًا كُلَّ عَالٍ ، وَتَغْضِبُ
فَتُجِبُّهُنَّ الْبِكْرُ ، وَالْبِكْرُ لَيْسَ
سَدِيدُ الْمَرَائِي فِي الْحُرُوبِ ، مُجَرَّبُ
كَمَا تَدْفَعُ اللَّجَّ الْبِحَارُ وَتَجْدِبُ
فَكُلُّ خَمِيرٍ لُجَّةٌ تَنْضَرِبُ
كَمَا يَنْتَلَقِي الْعَارِضُ الْمُتَشَعِّبُ
كَمَا دَارَ يَلْقَى عَقْرَبَ السَّيْرِ عَقْرَبُ
تَوَاطِرُ مَا تَأْتِي اللَّيْثُ وَتُغْرِبُ
وَتَعْجَبُ بِالْقُوَادِ ، وَالْجُنْدُ أَعْجَبُ
وَمَا مِمَّا فِيمَا تَنَالُ وَكَكْسَبُ
وَلَا الْجَيْشُ إِلَّا رَبُّهُ حِينَ يُنْسَبُ

لعل أحسن مثال على مساهمة المقابلة في شعرية القصيد عند شوقي تلمس في ملحمة « صدى الحرب » التي منها هذه القطعة . وقصيدة « صدى الحرب » هي ثاني قصائد « الشوقيات » طولا على الإطلاق وقد سبق استغلال كثير من مقابلاتها في الأبواب السابقة ، وإنما نريد هاهنا أن نضرب مثالا على سياقات هذه الملحمة

المديدة التي تكثر فيها المقابلات بوجه خاص (1) ولتبيين خصائص هذا الأسلوب في إطار معين . فهذا القسم من الملحمة جعل له الشاعر شبه عنوان : معجزات الجنود على الحدود ، ويمكن إخضاعه لمراحل ثلاث :

من بيت 38 إلى 46 : تحرك الجنود .

من بيت 47 إلى 51 : تسيير الجنود .

من بيت 52 إلى 55 : دور الجنود .

وقد احتاج الشاعر إلى المقابلات وعتل عليها كثيرا خاصة في وصف تحرك الجنود إذ لم يكده يخلو بيت من أبيات القسم الأول من مقابلة ، ففي هذا السياق تجد المقابلة في الحركة المعين الذي يغذيها ، وتجد الحركة في المقابلة الأسلوب الذي يؤديها .

وأبرز مقابلا هذه القطعة هو ما كان في الأبيات الأربعة المتتالية من بيت 42 إلى بيت 45 حيث قام كل صدر منها على مقابلة تزوج مع مقابلة أخرى في العجز .

وقد أدت هذه المقابلات معنيين رئيسيين في الجملة :

- (1) معنى الاشعاع في معنى الانتشار (الشرق ≠ الغرب / أبعد ≠ أقرب ...)
- (2) ومعنى التحرك الدائم في كل اتجاه (تلوح ≠ تعتل / تطلع ≠ تغرب) (تقدم ≠ نشي / تدبر ≠ تعقب ..) .



إن المقابلة تكثر في مطولات الشاعر ، ويكثر فيها ما يرد من المقابلات في السياق الواحد على الخصوص ، مما يسمح باعتبار أن أسلوب المقابلة من أهم عوامل الاطالة في القصيد عند شوقي ، ومن أخصبها امكانيات في خلق أزواج من التراكيب تصاغ في أبيات شعرية .



المقابلات الشائعة في « الشوقيات » :

من مظاهر اعتماد شوقي المقابلة في شعره أنه ردّد كثيرا من الأزواج بعينها في عدة مواطن ، فبدا مولعا بالمقابلة بين عناصر معينة ومعان مخصوصة ، وهذا لا ينفي التنوع فيها . ولئن كانت ظاهرة الاكثار تفسر إلى حدّ ما ظاهرة التردّد ، فإنها لا تفسر السرّ في ترداد أنواع من المقابلات دون أخرى . ولذلك نروم فيما يلي استعراض أكثر ما تواتر من المقابلات في شعره وبيان خصائصها . بعد أن يتّأساليب الشاعر في استخدام المقابلة عامّة — لينتهي لنا ضبط اتجاهاته في الاختيار .

(1) ج 1 ص 42 بالإشارة إلى القطعة المذكورة ، ينظر مثلا : من بيت 17 إلى بيت 23 ومن بيت 93 إلى بيت 107 .

(1) المقابلة بين السيف والقلم :

إنّ المقابلة بين السيف والقلم أو ما كان في معنيهما أكثر ما يتردد من مقابلات الشاعر في « الشوقيات » . وقد قصد الشاعر منها في كلّ حالة إلى المقابلة بين القوة المادية والقوة المعنوية . وقد تنوّعت المفردات المستعملة لهذا المعنى متقابلة ، ولكن الأولوية كانت لمفردتي السيف والقلم :

— هَذَا الزَّمَانُ تُنَادِيكُمْ حَوَادِثُهُ يَا دَوْلَةَ السِّيفِ ، كُونِي دَوْلَةَ الْقَلَمِ (1)
— يَمْنُضِي وَيَنْسَى الْعَالَمُونَ ، وَإِنَّمَا تَبْقَى السُّيُوفُ وَتَخْلُدُ الْأَقْلَامُ (2)

لكنه يقابل بين السيف والرأي كثيرا ، كما في قوله مخاطبا الغازي مصطفى باشا كمال :

يَا حَسَنَ أُمْنِيَةٍ فِي السِّيفِ مَا كَذَبْتَ وَطِيبَ أُمْنِيَةٍ فِي الرَّأْيِ لَمْ تَخْبِ (3)

كما يقابل بين الصارم والبراع والسيف والبراع ، والصمصام والبراع والمهند والأقلام والكتب والكتائب ...

والملاحظ أن السيف في كلّ سياق يأتي أولا والقلم ثانيا في تنظيم الأمر ، ولكنهما متكاملان متلازمان ، لا يغني أحدهما عن الآخر ، ويمكن تبين ذلك من الأمثلة السابقة والمثال التالي يوضح ذلك أكثر :

أَمْوَلَايَ غَنَّتْكَ السُّيُوفُ فَاطْرَبْتُ فَهَلْ لِبِرَاعِي أَنْ يُغْنِيَ فَيُطْرِبُ (4)

وأكثر ما استعمل شوقي هذه المقابلة في سياقات سياسية ، وخاصة فيما اتجه به إلى الأتراك من أشعاره . ولقد شاعت مقابلاته السيف بالقلم أو ما في معنيهما بوجه أخص في ملحمة التي بعنوان : « انتصار الأتراك » (5) .

وإنها لتكثر في المطولات عموما وفي كلّ قصيدة غلب عليها النفس الملحمي ، كقصائده الدينية ، ومن أحداها قوله :

وَالرَّأْيُ لَمْ يَنْضِ الْمَهَنْدُ دُونَهُ كَالسِّيفِ لَمْ تُضْرَبْ بِهِ الْأَرْاءُ (6)

ومما يميز مقابلة الشاعر السيف بالقلم أنها ترد كثيرا في أبيات حكمية كما دلت على ذلك بعض الأمثلة السابقة وكما يبينه هذان :

— مَا لَيْسَ يَدْفَعُهُ الْمُهَنْدُ مُصْلَحًا لَا الْكُتُبُ تَدْفَعُهُ وَلَا الْأَقْلَامُ (7)
— إِنَّمَا الْمُلْكُ صَارِمٌ وَيَسْرَاعُ فَلِذَا فَارَقَاهُ سَادَ الطَّغَامُ (8)

- (1) ج 1 ص 225 ، 5 .
(2) ج 1 ص 226 ، 32 .
(3) ج 1 ص 59 ، 3 .
(4) ج 1 ص 42 ، 250 .
(5) لكثرتها نكتفي بالأحالة على مواضعها من القصيدة : ج 1 ص 59 ، 3 ، 11 ، 16 ، 18 ، 19 ، 20 ، 70 .
(6) ج 1 ص 34 ، 46 .
(7) ج 1 ص 230 ، 64 .
(8) ج 3 ص 142 ، 27 .

ومن فرط ولع الشاعر بهذه المقابلة ، أنه لم يتردد في استخدامها في السياق الغزلي ، فقد قال في تشبيه
لحظ المرأة بالسيف وحاجبها بالقلم :

سَلُّوْا غَزَالًا غَزَا قَلْبِي بِحَاجِبِهِ . أما كفى السِّيفُ حَتَّى جَرَّدَ الْقَلَمَا؟ (1)

إن المقابلة بين السيف والقلم شائعة في شعر العرب قديما ، وبصفة خاصة في شعر أبي تمام والمتنبي
وابن الرومي (2) . وهذا يفسر إلى حد ما ولع شوقي بها ، لكن الذي نرى كذلك أن شوقي وجد هذه
المقابلة صورة من واقعه . أليس السيف رمزا للقصر الذي عاش فيه وخدم صاحبه ، والقلم رمزا للملكية
هو وصناعته ؟

2 - المقابلة بين مكانين أو ما اتصل بمكانين :

ومما يتردد في شعر شوقي مقابله بين مكانين متضادين أو بين اتجاهين مكانيين متضادين .

الشرق والغرب :

فإنه يقابل بين الشرق والغرب كثيرا ، ومن أمثلة ذلك :

— شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا
— قَعْدَ الشَّرْقِ عَلَيْهِمْ مَاتَمَا
كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ (3)
وَأَنْشَى الْغَرْبُ بِهِمْ فِي عُرْسِ (4)

ويُقابلُ بين المشرق والمغرب :

— فَمِثْلَ بِنَاءِ التُّرْكِ لَمْ يَبْنِ مَشْرِقُ
— مِثْلَ بِنَاءِ التُّرْكِ لَمْ يَبْنِ مَغْرِبُ (5)
مِثْلَ بِنَاءِ التُّرْكِ لَمْ يَبْنِ مَشْرِقُ
مِثْلَ بِنَاءِ التُّرْكِ لَمْ يَبْنِ مَغْرِبُ (6)

والشرق والغرب عنده تارة كناية عن عموم الأمكنة من المعمورة ، وطورا يعني الشاعر بالشرق ما شمل
العرب والمسلمين والعثمانيين والمصريين ويعني بالغرب ما شمل غيرهم .

الأرض والسماء :

أما مقابله بين الأرض والسماء فأكثر ما ترد كناية عن الكون ولكنها قد ترد للتعبير عن الضعة والرفعة .
الا أن الشاعر قلما نوع الألفاظ في التعبير عن مفهوم السماء ، فهو في الأغلب يستعمل لفظ السَّمَاء نفسه ،
ولكنه وإن استعمل مقابله لفظ الأرض كثيرا ، فإنه استعمل كذلك ألفاظ : الغبراء ، الثرى ، التراب ،
الغاب .

(1) ج 2 ص 137 ، 4 .
(2) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 153 .
(3) ج 1 ص 98 ، 37 .
(4) ج 2 ص 171 ، 37 .
(5) ج 1 ص 42 ، 84 .
(6) ج 1 ص 80 ، 12 .

قال في مقابلة الأرض بالسماء :

الأرضُ أَلَيْسَ مَنَزِلًا بِجَمَاعَةٍ يَبْتَغُونَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ قُعُودًا (1)

وفي مقابلة السماء بالغبراء مخاطبا الرسول محمدا :

بِكَ بَشَّرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَرِيْنَتٌ وَتَقَوَّعَتْ مِسْكًا بِكَ الْغَبْرَاءُ (2)

وفي مقابلته بين البر والبحر وهي شائعة أيضا :

– وكَاثَرَ فِي الْبَرِّ الْحَصَى مَنْ يَجُوبُهُ
– الْبَرُّ لَيْسَ لَكُمْ فِي طُولِهِ لُجْمٌ
وكَاثَرَ مَوْجَ الْبَحْرِ فِي الْبَحْرِ رَاكِبُهُ (3)
وَالْبَحْرُ لَيْسَ لَكُمْ فِي عَرْضِهِ شُرْعٌ (4)

الغدو والرواح :

وإن الشاعر يقابل كثيرا بين فعلي الغدو والرواح أو ما اشتق منهما ، ومن ذلك قوله متحدثا عن الشيخ المتصافي :

مَهْمَا غَدَا أَوْ رَاحَ فِي جَوْلَاتِهِ دَفَعْتَهُ خَاطِبَةً إِلَى سَمْسَارِ (5)

أو قوله في رثاء مغل :

وَتَقَوَّصَتْ لِلْفَنِّ أَطْوَلَ سَرَحَةٍ يُغْدَى إِلَى أَفْيَئِهَا وَيُرَاحُ (6)

وهو يقابل بين المجيء والرواح كثيرا ، قال :

جَاءَ طَيْشًا ، وَرَاحَ طَيْشًا ، وَمَنْ قَبْلُ أَطَاشَتْ أَنْاسَهَا الْعَلْيَاءُ (7)

3 – المقابلة بين وضعيتين :

ومما تواتر كذلك من مقابلات الشاعر مقابلته بين وضعيتين نفسيتين ، أو مستويين ذهنيين ، أو فكرتين ، كمقابلته العقل مصدر التفكير ، بالقلب مصدر الهوى ، أو مقابلته العاقل بالجاهل ، أو العلم بالجهل ...

قال في مقابلة العقل بالهوى :

إِذَا رَأَيْتَ الْهَوَى فِي أُمَّةٍ حَكَمًا فَاحْكُمْ هُنَاكَ أَنَّ الْعَقْلَ قَدْ ذَهَبَا (8)

(1) ج 1 ص 109 ، 31 .

(2) ج 1 ص 34 ، 13 .

(3) ج 1 ص 80 ، 13 .

(4) ج 1 ص 155 ، 10 .

(5) ج 1 ص 129 ، 16 .

(6) ج 3 ص 51 ، 3 .

(7) ج 1 ص 17 ، 262 .

(8) ج 1 ص 76 ، 27 .

وفي مقابلة القلب بالنتهى :

أَذُنُ الْفَتَى فِي قَلْبِهِ حِينًا ، وَحِينًا فِي نُهَاهُ (1)

ومن هذا القيل مقابله الكثيرة بين القول والفعل :

– مَا أَصْعَبَ الْفِعْلَ لِمَنْ رَامَهُ وَأَسْهَلَ الْقَوْلَ عَلَى مَنْ أَرَادَ (2)

– وَقَوْلُكَ مِنْ فَوْقِ قَوْلِ الرِّجَالِ وَفِعْلُكَ مِنْ فِعْلِهِمْ أَنْبَلُ (3)

وكذلك مقابله بين المشيب والشباب وما إلى ذلك كقوله :

فَتَرَى الزَّمَانَ هُنَاكَ قَبْلَ مَشْيِهِ مِثْلَ الزَّمَانِ الْيَوْمَ بَعْدَ شَبَابِهِ (4)

ومقابله الظلمة بالنور أو ما اتصل بهما :

أَخْرَجْتَ هَذَا الْعَقْلَ مِنْ ظُلُمَاتِهِ وَهَدَيْتَهُ النُّورَ الْمُبِينَ سَبِيلًا (5)

ومنها أيضا مقابله بين الحياة والموت وما إليهما :

النَّفْسُ حَرْبُ الْمَوْتِ ، إِلَّا أَنَّهَا أَتَتْ الْحَيَاةَ وَشَغَلَهَا مِنْ بَابِهِ (6)

ودون ذلك تواترا ، مقابلاته بين القرب والبعد وبين الحضور والغياب وبين الذكر والأنثى ، وهذه

أمثلة ذلك :

– نَعُدُّ عَلَيْهِ الزَّمَانَ الْقَرِيبَ وَيُحْصِي عَلَيْنَا الزَّمَانَ الْبَعِيدَ (7)

– سَمَّاكَ يَا (عبد الحميد) أَبُوءُ ثَلَاثُونَ ، حُضَّارُ الْجَلَالَةِ غَيْبُ (8)

– لِعُلَاكَ الْمَذْكُورَاتُ عَبِيدُ خُضَّعُ ، وَالْمُؤَنَّثَاتُ إِمَاءُ (9)

إن أكثر المقابلات شيوعا في « الشوقيات » هي أكثرها ورودا في شعر العرب . لكن شيوع ما ورد من المقابلات في « الشوقيات » لا يفسر بهذه الترة التقليدية بقدر ما يفسر أيضا بترعة واقع شوقي إلى مطابقة الواقع العربي القديم . فقد بينا أن المقابلة بين السيف والقلم ليست الا صورة من التقابل الذي بين مشغل الشاعر الأدبي والمحيط المادي الذي عاش فيه . أما مقابله الشرق بالغرب أو ما إليهما ، فإنها ، وإن وردت

(1) ج 2 ص 143 ، 10 .

(2) ج 1 ص 116 ، 6 .

(3) ج 3 ص 114 ، 28 .

(4) ج 1 ص 84 ، 40 وانظر ص 90 ، 20 و 30 وص 262 ، 30 .

(5) ج 1 ص 180 ، 4 وانظر ص 17 ، 12 و 243 وص 133 ، 18 .

(6) ج 1 ص 84 ، 5 وص 17 ، 248 وص 92 ، 27 .

(7) ج 2 ص 29 ، 3 وانظر ج 1 ص 42 ، 41 وج 2 ص 30 ، 7 .

(8) ج 1 ص 42 ، 12 ، وانظر 66 وص 159 ، 20 .

(9) ج 1 ص 17 ، 143 وانظر ص 102 ، 22 وص 145 ، 22 .

كثيرا في شعره دالة على كامل أمكنة المعمورة كما وردت في شعر العرب ، فقد دلت في حالات أخرى على التزام الشاعر بالدفاع عن أمة معينة وجنس مخصوص ودولة معروفة ووطن محدود ، يضم جميعها الشرق ، ضد ما يقابله في الغرب .

معاني المقابلة :

تأتي المقابلة بمختلف أنواعها وأشكالها لتعزّز الدلالة في البيت ببيان وجه الصلة العميقة بين شيئين يتضادّان في الظاهر من حيث الدلالة عادة . فالمقابلان لا يكادان يفرقان حتّى يلتقيا أبدا . وسرّ أسلوب المقابلة كلّ في تهبيء مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة بتصوير حركة معينة في الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادّها وتوضيح توتر بينهما .

وانه ليعسر أن نستوحي من مقابلات « الشوقيات » قانونا محكما عليه تجري ، ولذلك تفضل أن نعتد في دراستها من هذه الناحية على المعنيين الرئيسيين اللذين تقوم عليهما : معنى الحركة ومعنى التوتر . ولئن لم يكن هذان المعنيان إلا حاضرين في كلّ مقابلة ، فإن الفصل بينهما يقتضيه التطبيق والعمل .

1 - الحركة :

أمّا الحركة فندرس فيها وضعية المتقابلين في اجتماعهما في سياق واحد ونظام واحد من حيث تحركهما في اتجاهات معينة . ونصنف ألوانها أربعة أصناف حسبما استخدمت له في « الشوقيات » :

أ - حركة الاستقطاب (1) :

فإن المقابلة كثيرا ما تكون بين شيئين متناقضين متعاقبين يستقطبهما محور واحد فيتمحض هذا الأسلوب إذاك للتعبير عن معنى التجمع والشمول كما في قوله :

عَسَى الْأَيَّامُ تَجْمَعُنِي ، فَلِئَنِّي أَرَى الْعَيْشَ افْتِرَاقًا وَاجْتِمَاعًا (2)

فالافتراق والاجتماع لا يتواجدان في الحقيقة وإذا وجد أحدهما انتهى الآخر ، ولكنهما رغم تناقضهما وتعاقبهما يرجعان إلى أصل واحد يستقطبهما هو العيش .

ومنه قوله كذلك :

أَذْكُرُّكَ الدُّنْيَا ، وَكَيْفَ وَلَمْ يَزَلْ لَهَا أَثَرًا شَهْدٍ بِفِيكَ وَصَابٍ ؟ (3)

فالشهد وهو غسل النحل يتناقض مع الصاب وهو السائل المرّ ، ولكنهما وليدا محور واحد هو الدنيا .

(1) Mouvement centripète

(2) ج 1 ص 154 ، 2 .

(3) ج 3 ص 29 ، 17 .

وقوله :

وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى الْحَيَاةِ وَجَدْتُهَا عُرْسًا أَقِيمَ عَلَى جَوَانِبِ مَأْتَمٍ (1)

فالحياة تستقطب العرس والمأتم رغم تناقضهما .

وهذه مقابلات عديدة في وصف القبر أي في سياق واحد جاءت لنفس المعنى :

فَلَا هُوَ خَافٍ وَلَا ظَاهِرٌ وَلَا سَافِرٌ لَا وَلَا مُنْتَقِبٌ
وَلَيْسَ بِشَاوٍ وَلَا رَاحِلٌ وَلَا بِالْبَعِيدِ وَلَا الْمُقْتَرِبِ
تَوَارَى بِنَصْفٍ خِلَالَ السُّحُبِ وَتِصَفُ عَلَى جَبَلٍ لَمْ يَغِبْ (2)

فالقمر جمع مختلف مظاهر الوجود والعدم في هذا الظرف الذي يصفه فيه الشاعر .

ب - حركة الاشعاع : (3)

وقد ترد المقابلة في «الشوقيات» - وان بنسبة أقل بكثير - للتعبير عن عكس المعنى السابق فيكون فيها الشيء الواحد موزعا على محورين متناقضين . ففي لفظ الاشعاع نجمع معاني التزعة إلى الانتشار والتكاثر والتمزق والتوزع وما إليها من ذلك قوله :

فَيَالِقُ أَفْشَى فِي الْبِلَادِ مِنَ الضُّحَى وَأَبْعَدُ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وَأَقْرَبُ (4)

ففي اسناد البعد والقرب معا ، إلى يالِق الجيش تعبیر عن كثرتهم وانتشارهم . ومن نفس القصيدة قوله :

تُحَدِّثُنِي مِنْ قَوْمِهَا التُّرْكُ زَيْنَبُ وَكُنُجِيمُ فِي وَصْفِ اللَّيْثِ وَكُعْرَبُ (5)

فباسناد الاعجام والاعراب إلى الفتاة التركية زينب صور حيرتها في الأداء وتمزقها بين لغتين كليهما لا تناسب المقام .

ومن هذا الضرب مقابله بين وجود الانسان في عهد التطور وبين جمود تكفيره :

هُمْ فِي الْأَوَاخِرِ مَوْلِيدَا وَعَقُولُهُمْ فِي الْأَوَّلِينَ (6)

وبهذا صور التمزق الذي يراه في المُخْبِر عنهم .

(1) ج 2 ص 187 ، 7 .

(2) ج 1 ص 60 ، 10 - 12 .

(3) Mouvement centrifuge

(4) ج 1 ص 42 ، 41 .

(5) المصدر نفسه ، 56 .

(6) ج 2 ص 95 ، 95 .

ج - الحركة المتموجة : (1)

ومن مقابلات « الشوقيات » ما أفادت دوام الحركة باستعمال متناقضين يدلّ أولهما على اتجاه لها معيّن والآخر على اتجاه لها معاكس تماما ، وتموجها بدلالة السياق على تناوبهما .

ومقابلات الشاعر التي أفادت هذا المعنى كثيرة :

- | | |
|---|--|
| لا تَخْلُ مِنْ أَمَلٍ إِذَا | ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمْ رَجَعَ (2) |
| تُعَذِّبُهُ بِسِحْرِهَا | وَتُوجِّهُهُ وَتُعْذِّبُهُ (3) |
| وَتَقَوِّضَتِ لِلْفَنِّ أَطْوَلَ سِرْحَةٍ | يُعْذِي إِلَى أَفْيَاسِهَا وَيُرَاحُ (4) |
| أَرْقَتُ وَعَادَتْنِي لِذِكْرِي أَحْبَبَتِي | شُجُونٌ قِيَامٌ بِالضُّلُوعِ قُعُودٌ (5) |

وإنّ هذا الأسلوب مستخدم بكثرة وتوفيق في قصيدته الطويلة ، « صدى الحرب » في عدة مواطن (6) .

د - الحركة المسترسلة : (7)

ومن معاني مقابلات « الشوقيات » الحركة المسترسلة وهي التي يتولد أشواطها الواحد عن الآخر ، فيكون كل شوط فيها متولدا عن آخر ومولدا لآخر :

- | | |
|--|---|
| وَأَعِيدَ الْمَجْدُ الْقَدِيمُ ، وَقَامَتِ | فِي مَعَالِي آبَائِهَا الْأَبْنَاءُ (8) |
| فَهَلْ مَنْ يُبْلَغُ عَنَّا الْأَصَو | لَ بَأَنَّ الْفُرُوعَ اقْتَدَتِ بِالسَّيْرِ (9) |

ففي الأول قابل الآباء بالأبناء وفي الثاني قابل الأصول بالفروع لتصوير التوارث الحاصل والمستمر .

2 - التوتر :

ونجمع تحت معنى التوتر كلّ مقابلة احتفظ فيها كلّ من المتقابلين بمتزلته من ضده . فلم ينزع المتقابلان في تحرّكهما إلى الالتقاء . والجمع بينهما في السياق الواحد يكون لغاية إبراز التوتر في علاقاتهما . فيُخَصِّمَانِ لِنُقْطَةٍ مَا يَلْتَقِيَانِ فِيهَا ، وذلك بالمقارنة بينهما أو بتعريض أحدهما بالآخر ، أو بحصر ما بينهما بهما ، أو بتفصيل الخصائص المميّزة لكلّ منهما .

Mouvement ondulé (1)

(2) ج 1 ص 158 ، 4 .

(3) ج 2 ص 138 ، 3 .

(4) ج 3 ص 51 ، 3 .

(5) ج 2 ص 119 ، 3 .

(6) ج 1 ص 429 انظر الايات 23 ، 43 ، 64 ، 67 ، 99 ، 101 ، 190 .

Mouvement continu (7)

(8) ج 1 ص 17 ، 56 .

(9) ج 1 ص 132 ، 66 .

وردت مقابلات « الشوقيات » لغاية المقارنة بين الضدّ وضدّه ، كثيرا . وسيقت في الأغلبية الساحقة من الحالات لبيان وجه الاختلاف بين التقيضين واللاحاح عليه ، فهي مقارنات تبعد عادة . ومن أمثلة ذلك قوله :

بَلُّونَاكَ يَقْظَانِ الصَّوَارِمِ وَالْقَنَا إِذَا ضَيَّعَ الصَّيْدَ الْمَلُوكَ سُبَاتُ (1)

فالشاعر يقابل في هذا البيت الخليفة الممدوح بسائر الخلفاء ، لغاية المقارنة التفاضلية .

وقوله :

اسْمَعْ ، قَرُبَ مُفْصَلٍ لَكَ لَمْ يُقَدِّكَ كَمُجْمِلٍ (2)

وقد قابل فيه المفصل بالمجمل ، على سبيل المقارنة التفاضلية الظرفية .

والملاحظ أن أكثر ما تؤدي المقابلة معنى المقارنة في « الشوقيات » ، إذا كانت سياقية ، وكان انقلابان فيها تركيبين لا مفردين ، كما نلاحظ أن هذا النوع من المقابلات إنما أكثر مجيئه لمعنى المقارنة ، ومن أمثلتها البيت الأول المذكور أو هذه الأبيات :

- إِنَّ الشَّجَاعَةَ فِي الْقُلُوبِ كَثِيرَةٌ وَوَجَدْتُ شَجْعَانَ أَثْقُولَ قَلِيلًا (3)

- كَمْ هِمَّةٍ دَفَعَتْ جِيلًا ذُرَى شَرْفٍ وَتُومَةٍ هَدَمَتْ بُيُوتَانِ أَجْبَالٍ ! (4)

- نَسَى جَمَالَكَ فِي الْإِنْسَانِ ، جَمَالَ بُوْسُنٍ فِي النَّجْمِ جَوْرُ (5)

أما مقارنات التقريب أو التشبيه فهي نادرة جدًا كما ذكر ، وإنما تفيد الترميز إذا قامت على تشبيه عناصره واضحة ، وينتهي الأمر في هذا الأسلوب إلى ضرب من التسوية الوهمية بين ضامين لا يتساويان عادة ، فيكون قصد الشاعر من ذلك إلى تحلية صورة السلبى منهما وتبشيع صورة الايجابي .

ومن مقابلاته هذه قوله :

شَهِدُ الْحَيَاةِ مَشُوبَةٌ بِالرَّقِّ ، مِثْلُ الْحَنْظَلِ (6)

وقد شبه فيه الشهد بالحنظل فيكون سوى بين اللذة والعذاب ، غير أن هذا تشبيه مشروط لا يحصل إلا بقيد « مشوبة بالرق » .

(1) ج 1 ص 92 ، 29 .

(2) ج 1 ص 176 ، 28 .

(3) ج 1 ص 180 ، 17 .

(4) ج 3 ص 125 ، 13 .

(5) ج 4 ص 105 ، 2 .

(6) ج 1 ص 176 ، 25 .

لكن التشبيه قد يكون مطلقا كما في قوله :

وَمَهْدُ الْمَرْءِ فِي أَيْدِي تَرَوَّاقِسِي
كَتَعَشِ الْمَرْءِ بَيْنَ النَّائِحَاتِ (1)

ب - معاني التعويض والحصر والتفضيل :

وقد تفيد المقابلة في « الشوقيات » التعويض ، تميز القيص بالتقيض لتصوير التغير الجذري والتحول التام وأمثلة ذلك :

— إِذَا رَأَيْتَ الْهَوَى فِي أَسَةٍ حَكَمًا
— فَا حَكُمُ هُنَاكَ أَنَّ الْعَقْلَ قَدْ ذَهَبَا (2)
— فَبَيْنَا سَبِيلُ الْقَوْمِ آمِنٌ إِلَى الْمُنَى
— إِذَا هُوَ خَوْفٌ فِي الظُّنُونِ مَذَاهِبُهُ (3)
— وَيُضِيءُ أَثْنَاءَ الْخَمَائِلِ وَالرُّبَى
— حَتَّى تَرَى أَسْحَارَهَا آصَالًا (4)

وترد كذلك — فيما دون ذلك — لاستعراض الامكانيات المختلفة في النظام الواحد بالاعتصار على ذكر عنصريه المتطرفين ، فيبرز الطرفان بالذكر ويبرز ما بينهما بالحصر كما في قوله :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا
كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ (5)

حيث قابل بين الشرق والغرب فكأن كل مكان .

ووجدنا المقابلة تفيد التفصيل بتعيين الخصائص المميزة لكل من المتقابلين كما في قوله :

وَقَوْلِكَ مِّنْ فَوْقِ قَوْلِ الرِّجَالِ
وَفِعْلُكَ مِّنْ فِعْلِهِمْ أَتَبَلُ (6)

أو قوله :

وَلِقَوْمٍ نَّوَالُهُ وَرِضَاهُ
وَلِأَقْوَامٍ الْقِلَى وَالْجَفَاءُ (7)

المقابلات غير الموفقة :

لا يستفيد الدارس كثيرا من ملاحظة أن شوقي إلى جانب توفقه الكبير الغالب ، في المقابلة ، قد يخفق أحيانا في اخراجها ، لأن حالات اخفاقه قليلة من ناحية ، ولأن هذه الظاهرة لا تعدو أن تكون طبيعية ، فهي من قبيل الشذوذ الذي يؤيد القاعدة من ناحية أخرى .

(1) ج 3 ص 38 ، 3 .

(2) ج 1 ص 76 ، 27 .

(3) ج 1 ص 80 ، 18 .

(4) ج 1 ص 185 ، 22 .

(5) ج 1 ص 98 ، 37 .

(6) ج 3 ص 114 ، 28 .

(7) ج 1 ص 17 ، 46 .

ولكننا لا نعدم الفائدة إذا تجاوزنا ذلك إلى محاولة بيان مسيات الاخفاق ..

وأول هذه المسيات فيما تبين لنا أن جلّ المقابلات غير الموفقة في « الشوقيات » لم ترد بحكمة التوزيع على كامل مقاطع البيت ، فلم يستغلّ فيها الشاعر امكانيات موسيقى الشعر ، والمقابلة يقلّ حظّها من النجاح إذا قلّ إحكام الازدواج بين المتقابلين فيها .

فلئن كانت المقابلة عنوان حركة ، فإنّ الحركة ذهنية كانت أم مادية بمفعول الموسيقى تستظم .

ولا نجد بعد ذلك للاخفاق في المقابلة أسبابا مخصوصة بها من حيث هي مقابلة ، لأن هذا الأسلوب لا يخرج عن أن يكون تركيبا ما يتضمن معنى قد تعززه صورة ، فعدم التوفيق في المقابلة ، قد يرجع إلى عقم تركيب أو سوء تعبير أو غموض صورة ، أدّى إليه الحرص على إخراج الكلام في شكل مقابلة . فمن مظاهر سوء التعبير في المقابلة ، جمعه بين الناس والملوك على الشكل التالي :

وَيَرَى النَّاسَ وَالْمُلُوكَ سَوَاءً وَهَلِ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ سَوَاءُ ؟ (1)

فقد أراد الشاعر أن يقابل بين الحاكم والمحكوم فقابل بين الناس والملوك ، كأن الملوك ليسوا من الناس وكان الناس لا يولّى منهم الملوك !

ومن نفس القصيدة قوله :

يَحْسَبُ الظَّالِمُونَ أَنْ سَيَسُودُوا نَ ، وَأَنْ لَنْ يُؤَيَّدَ الضُّعَفَاءُ (2)

ليس من الحتمي أن يكون الأقوياء ظالمين ، ولا الضعفاء مظلومين ولكن الشاعر مع ذلك قابل بين الظالمين والضعفاء على وجه لا يسوّغه تأويل .

ومن أمثلة قصور المعنى عن الأداء قوله في وصف الدنيا :

لَا تَحْفَلِي بِجَنَاهَا أَوْ جِنَايَتِهَا الْمَوْتُ بِالزَّهْرِ مِثْلُ الْمَوْتِ بِالْفَحْمِ (3)

أما مقابلة الجنى بالجناية فجيدة وأما مقابلته بين الموت بالزهر والموت بالفحم فغير موفقة لأنّ تسبّب كلّ من الزهر والفحم في الموت أضعف خصائصهما

ومن هذا القبيل قوله في مدح مصر :

قَدْ كَانَ - وَالِدُنِيَا لِحُودٍ كُلِّهَا - لِلْعَبَقَرِيَّةِ وَالْفُسُونِ مُهْرُودَا (4)

(1) ج 1 ص 17 ، 63 وفي هذه القصيدة صادفتنا أكثر مقابلات الشاعر ضعفا ويرجع ذلك الى أنها أطول قصائد الشاعر . على الاطلاق ، وقد يرجع ذلك أيضا الى أنه نظمها في الشباب .

(2) المصدر نفسه ، 50 .

(3) ج 1 ص 190 ، 29 .

(4) ج 1 ص 109 ، 38 .

فقوله « - والدنيا لُحُودٌ كُلُّهَا - » بدون ضبط نوع التقيد لا يتقابل بشكل موجب مع مصر الذي هو مهد العبقرية والفنون على وجه الخصوص .

ومن مظاهر سوء التصوير في المقابلة ما لم يكن خفي الدلالة ولكنه كان مع ذلك مردودا كقوله يصف المغني سيد درويش :

بُلْبُلٌ اسْكَنْدَرِيٌّ ، أَيْكُهُ لَيْسَ فِي الْأَرْضِ ، وَلَكِنْ فِي السَّمَاءِ (1)

فقد قصد إلى التنويه بسمو مترلة المرثي فجعله في السماء وجعل البلبل الحقيقي في الأرض وهو المشبه به . كأن مترلة البلبل في الأصل ليست السماء .

ومن ذلك كذلك قوله :

خَيْلُ الرُّسُولِ مِِنَ الْفُولاذِ مَعْدَنُهَا وَسَائِرُ الْخَيْلِ مِنْ لَحْمٍ وَمِنْ عَصَبٍ (2)

قابل فيه بين خيل الرسول والخيل عموما لغاية المقارنة التفاضلية بينها وبيان تفوق خيل الرسول في القوة والصلابة .

لكنه بتشبيه مادة البنية في خيل الرسول بالفولاذ جرّدها من الحياة والحركة وأبقى الصفتين لبقية الخيل . فجاءت مقابلته تبرز خصلة ، ولكنها في نفس الوقت تبرز عيبا .

••

وإذا أجمالنا دور المقابلة على ما سمح به النظر في « الشوقيات » قلنا إنها محرّك المعاني والأفكار في القصيدة ، وانها كثيرا ما تعزز موسيقى الاطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة فتولد صورا مسموعة ، أو تدعّم معنى البيت بخيالات مخصصة فتولد صورا مرئية .

الفصل الثاني

اساليب أخرى للتعبير عن الحركة

العكس والتناظر (3)

ومن أبرز امكانيات التعبير عن الحركة في « الشوقيات » : العكس والتناظر . وكلاهما يقوم في ظاهره على استعمال مفردين في البيت في ترتيب معين ، فاستعمال نظائرها أو استعمالهما بعينهما في نفس البيت ثانية بعكس الترتيب .

لكن المتأمل في « الشوقيات » يلاحظ أن في استخدام هذا الأسلوب ثلاثة أشكال مختلفة وان اتفقت في الظاهر .

(1) ج 3 ص 14 ، 12 .

(2) ج 1 ص 59 ، 54 .

(3) في معنى « العكس » عند العرب ، المكري ، الصناعتين ج 2 ص 371 ، 372 .

قد يتجاوز بنا العكس حدَّ عكس الترتيب الذي وردت العناصر عليه في الأول إلى عكس التركيب تماماً ، وهذا عندنا عكس التركيب ، وقد ينحصر العكس في عكس الترتيب الذي وردت العناصر عليه في أول الاستعمال ، وهذا عكس الترتيب . وقد لا يكون في التركيب عكس على الحقيقة ، ولكن المجاورة بين تركيبين قد توهم بالعكس بين الشقين ، وذلك إذا كانت العناصر المعكوس ترتيبها هي نفسها المستعملة في الشقين . وهذا الأسلوب نسميه تناظراً . ذلك أن العكس في هذه الحالة الأخيرة ضروري ، لا سبيل إلى العُدول عنه إلى ترتيب آخر . فالعكس أصده بينما في الحالتين الأوليين العكس طارئ ويمكن العُدول عنه إلى ترتيب آخر أصلي أو ترتيب آخر هو الأصل في إرسال الكلام .

والملاحظ أن أكثر حالات العكس والتناظر في « الشوقيات » ورد الترتيب الأول منها في الصدر والثاني في العجز ، بحيث قوّيَ معها نوازن المصراعين .

كما أن هذه الأشكال كثيراً ما ترد معززة بمقابلة ، ولكن هذا ليس شرطاً فيها ، ولذلك احتجنا إلى أفرادها بالدرس .

1 - عكس التركيب :

ويأتي عكس التركيب لبيان معنى دوام الحركة والاستمرار ، كما في هذين المثالين :

- ضَاعِدَةٌ فِي مَعْمَلٍ مِنْ مَعْمَلٍ مَنَحَلَّةٍ (1)
— دَانَ آبَاؤُنَا الزَّمَانَ مَلِيًّا وَمَلِيًّا لِحَادِثِ الدَّهْرِ دِنًا (2)

ففي الأول أتبع اسم الفاعل (صاعدة) بالجار والمجرور (في معمل) وهو الترتيب الأصلي ، ثم عكس فجاء بالجار والمجرور (في معمل) قبل اسم الفاعل (منحلة) ، فلتن كان ترتيب العناصر معكوساً فإن التركيب نفسه عكس أيضاً . وفي تعليق الشاعر الصعود والانحدار معا بالنملة عبر عن نشاطها الدائب وحركتها التي لا تنقطع .

وفي الثاني بدأ الشاعر بفعل (دَانَ) وختم بمفعول مطلق (مَلِيًّا) على ترتيب أصلي ثم قلب فجاء بالمفعول المطلق (مَلِيًّا) في الشق الثاني أولاً ، وآخر الفعل (دِنًا) . وفي إسناده الكلام في الصدر إلى الآباء وفي العجز إلى الأبناء ، عبر عن استمرار الحدث .

ويأتي عكس التركيب كذلك لإفادة معنى انقلاب الوضع والتحولات . كما في هذين المثالين :

- خَفَضُوا فِي يَوْمٍ (سَعْدٍ) هَامَهُمْ وَبِـ(سَعْدٍ) رَفَعُوا أَمْسَ الْجَيْبَانَا (3)
— وَبَعْدَ غَدٍ يُفَارِقُ عَامٌ بُؤْسٍ وَيَخْلُقُهُ مِنْ النِّعَمَاءِ عَامٌ (4)

(1) ج 2 ص 145 ، 49 .
(2) ج 4 ص 21 ، 49 .
(3) ج 3 ص 174 ، 15 .
(4) ج 4 ص 71 ، 23 .

ففي تقديم فعل (خفضوا) في البيت الأول ثم في تأخير فعل (رفعوا) عكس تركيب ، وفي اسناده الفعلين
مما إلى نفس الفاعل وتعليقهما معا بنفس العلم (معد) ، تصوير لوضع تغير .

وفي البيت الثاني أورد الفاعل مقدما في تركيب إضافي (عام يؤس) ثم أورد الفاعل نفسه مدققا بجار
ومجرور لكنه آخر الفاعل فعكس التركيب وغيره ، وأفاد التحول .

ويأتي عكس التركيب كثيرا ليفيد مجرد التأكيد كما في هذا البيت :

أَسْهَ الْهَدَى وَالْعُلَا طُوبُ

أو في هذا من نفس القصيدة :

قَسَرَ نَهْدَهُ عِطْفُهُ اضْطَرَبَ (١)

وأصل التركيب في الأول : (أسه الهدى وطبه العلاء) وفي الثاني : (قر نهده واضطرب عطفه) ولكن
الشاعر عكس . فأكد المقابلة والتفصيل .

وقد يكون تأكيد الشيء بنفي ضده كما في هذا المثال :

بِالْفِعْلِ وَالْأَثَرِ الْمَحْمُودِ تَعْرِفُهَا وَكَسْتَ تَعْرِفُهَا بِاسْمٍ وَلَا لَقَبٍ (٢)

ففي الصدر قصر المعرفة على الفعل والأثر وفي العجز نفى المعرفة بالاسم واللقب .

وهذا الشكل من العكس جنري عميق من حيث هو يجري في بنية الكلام . وفي كل الحالات السابقة
يمكن العدول عن العكس إلى التركيب الاصيل .

2 - عكس الترتيب :

أما عكس الترتيب فأسلوب كثيرا ما يستخلمه شوقي في مقام ضرب الحكمة استئنافا ، ذلك أن الشاعر
قد يحتاج في ضرب الحكمة إلى استصحاب بعض ألفاظ ما سبقها من كلام من قبل أن الحكمة متعلقة أبدا
بحديث سابق أو لاحق تعلق العلة بالمعلول . ولم نر لعكس الترتيب في هذه الحالات إلا دور المحكم للعلاقة
بين الحكمة وسياقها . ومن ذلك :

عَدْلًا عَلَى مَا كَانَ مِنْ فَضْلِكُمْ

فَالْفَضْلُ إِنْ وَزَّعَ بِالْعَدْلِ زَادَ (3)

فَاتَّقُوا اللَّهَ فِي قُلُوبِ الْعَذَارَى

فَالْعَذَارَى قُلُوبُهُنَّ هَوَاءُ (4)

تَجَنَّبِي الْبِلَادُ بِدِ ثِمَارِ جُهُودِيَا

وَلِكُلِّ جُهْدٍ فِي الْحَيَاةِ ثِمَارُ (5)

- (1) ج 2 ص 14 ، 22 و 39 .
- (2) ج 1 ص 59 ، 25 .
- (3) ج 1 ص 116 ، 8 .
- (4) ج 2 ص 112 ، 8 .
- (5) ج 2 ص 164 ، 21 .

فقد عكس في الأول (عدلا / فضلكم ، الفضل / العدل) ، وفي الثاني (قلوب / العذارى ، العذارى / قلوبهن) وفي الثالث (ثمار / جهودهما ، جهد / ثمار) .

وقد يعكس الشاعر الترتيب لافادة معنى انقلاب الوضع بالانتقال من الضد إلى ضده في مقابلة لغوية سياقية كما في البيت التالي :

وَكَيْفَ أَتَى الْغَنِيُّ لَهُ فَقِيرًا وَكَيْفَ ثَوَى الْفَقِيرُ بِهِ غَنِيًّا ؟ (1)

أو في البيت الموالي :

سَدِيدُ الْمَرَامِي قَدْ رَمَاهُ مُسَدَّدٌ وَدَاهِيَةُ السُّوَّاسِ لَأَقَى الدَّوَاهِيَا (2)

فوراء عكسه الترتيب في (الغني / فقير ، الفقير / غني) وفي (مديد المرامي / رماه مسدد) تعبير عن التحول من الضد إلى الضد ومن الطبيعي إلى خلافه .

ووجدنا أن عكس الترتيب يأتي كذلك لتأكيد المقابلة كثيرا ، كما في هذين السياقين :

- وَحَكَيْتَ فِيهَا النِّيلَ كَآظِمَ غَبِظِهِ وَحَكَيْتَهُ مُتَغَيِّظًا لَمْ يَكْظِمِ (3)

- وَتَرَى خَاتَمًا وَرَاءَ بَنَانٍ وَبَنَانًا مِنْ الْخَوَاتِمِ صِفْرًا (4)

إن هذا الشكل من العكس لا يتجاوز عكس ترتيب العناصر فلا يمكن الحديث فيه عن عكس في التركيب نفسه ، والعكس فيه طارئ يمكن العدول عنه إلى الاصل .

3 - التناظر :

أما التناظر فهو أسلوب التعبير عن الارتباط المتبادل بين شيئين ، ولذلك إن قامت أواخر عناصره على عكس أوائلها فللدلالة على مجرد اختلاف مترلة الشقين المتناظرين ، فإن المتناظرين فيه يتساويان في الوظيفة والدور ، ولذلك لا سبيل إلى التخلي عن عكس الترتيب للتعبير عن التناظر ، ولذلك كذلك لا نرى من التوفيق الحديث عن العكس البتة في مثل هذا الأسلوب .

وقد لاحظنا أن ارتباط المتبادلين في « الشوقيات » كثيرا ما يكون مبنيًا على تكافؤ بينهما ، مثل قول شوقي يرثي أباه :

أَنَا مَنْ مَاتَ ، وَمَنْ مَاتَ أَنَا لَقِيََ الْمَوْتَ كَلَانَا مَرَّتَيْنِ (5)

(1) ج 3 ص 184 ، 53 .

(2) ج 4 ص 55 ، 3 .

(3) ج 2 ص 187 ، 14 .

(4) ج 4 ص 66 ، 5 .

(5) ج 3 ص 154 ، 13 .

أو قوله

أَنْتَ الْبَرِيَّةُ ، فَأَنَا ، وَهِيَ أَنْتَ فَمَنْ دَعَاكَ يَوْمًا لِتَهْنَأَ فَهُوَ دَاعِيهَا (1)

أو قوله :

فَلَمَنْ بِكَ تَأَجُّ مِصْرَ لَهَا قِيَامًا فَمِصْرُ لِتَأْجِهَا الْعَالِي قِيَامُ (2)

أو قوله في تهته :

وَهَنَاتُ بِالرُّتَبِ الْعَبْقَرِيُّ وَهَنَاتُ بِالْعَبْقَرِيِّ الرُّتَبُ (3)

فأنا وأنت في الأول وأنت وهي (= البرية) في الثاني ومصر وتأجها في الثالث والعقري والرُّتب في الرابع، أزواج يتناظر كل زوجين منها من قبل تساويهما رغم اختلاف مترلة كل منهما بناء على تكافؤهما .

وكثيرا ما اعتمد الشاعر التناظر للتعبير عن الامتزاج بين شيئين والالتحام بينهما ، ومن ذلك :

– وَمَنْ يَخْبِرُ الدُّنْيَا وَيَشْرِبُ بِكَاسِهَا يجدُ مَرَّهَا فِي الْحَلْوِ وَالْحَلَوِ فِي الْمَرِّ (4)

– يَا طَيْرُ ، كَدَرُ الْعَيْشِ لَوْ قَدَرِي فِي صَفْوِهِ ، وَالصَّفْوُ فِي الْكَسَدِ (5)

– نَعِيشُ وَنَمُضِي فِي عَذَابٍ كَلَذَةٍ مِنْ الْعَيْشِ ، أَوْ فِي لَذَّةٍ كَعَذَابٍ (6)

وليس من الغريب أن نجد أكثر حالات ذلك تصوّر التناظر الذي في الحياة على سبيل الحكمة ، فالشاعر لم يجده في غيرها أقوى وأبين .

وإذا خرج التناظر عن معنى التكافؤ والامتزاج ، فإلى معان أخرى لا تخرج في الدلالة عن حقل التبادل ، ومن هذه المعاني نخص بالذكر التفاعل ، أو التبادل عينه وقد عبّر عنه جلياً في قوله :

وَرَأَيْنَا مِصْرًا تُعَلِّمُ (يُونَا) نَ ، وَيُونَانُ تُقْبِسُ الْعِلْمَ مِصْرًا (7)

وهذه أمثلة أخرى تدلّ على حظّ هذا الأسلوب من الاستخدام في أشعار « الشوقيات » :

– فَقَبَّلْتُ كَفًّا كَانَ بِالسَّيْفِ ضَارِبًا وَقَبَّلْتُ سَيْفًا كَانَ بِالْكَفِّ يَضْرِبُ (8)

– فَالْزَمَ التَّمَّ أَيُّهَا الْبَدْرُ دَوْمًا وَالزَّمَ الْبَدْرُ أَيُّهَذَا التَّمَّامُ (9)

- (1) ج 2 ص 208 ، 2 .
- (2) ج 4 ص 75 ، 4 .
- (3) ج 4 ص 71 ، 34 .
- (4) ج 2 ص 126 ، 15 .
- (5) ج 2 ص 127 ، 19 .
- (6) ج 3 ص 29 ، 47 .
- (7) ج 4 ص 66 ، 24 .
- (8) ج 1 ص 42 ، 125 .
- (9) ج 1 ص 239 ، 60 .

- وَقُرِّيْ ضَرْبَيْنَ عَلَى الْمَدَائِنِ هَالَةً
– تَشَاكَلَ مَا بِيَدِ فَأَقْصَرَ فُنُوكَ
وَمَدَّائِنُ حَلَّيْنِ أَحْيَاءَ الْقُرَى (1)
عَلَى بُعْدِ لَنَا ، وَالْفَلَكَ قَصْرُ (2)

ومن المفيد أن نسير إلى أن القنطرة – بمقتضى ما يقوم عليه من تردد – تصحبه موسيقى مميزة في جميع حالاته .

قلب الوضعيات :

ندخل في أساليب التعبير عن الحركة ظاهرة قلب الوضعيات . وقلب الوضعيات أسلوب يتمثل في استعمال عنصرين يكون كل منهما قابلاً للتبادل مع نظيره ، بحيث يتسع التركيب بهما إلى إمكانيتين إحداها أصلية وهي المتظرة ولكنها غير مستعملة في النص والثانية طارئة ومفاجئة وهي المستعملة .

وليس هذا الأسلوب كثير الاستخدام في شعر شوقي بوجه خاص ، ولكنه – في الأمثلة القليلة التي أجري فيها – أدى دوراً كبيراً من حيث أنه جاء معبراً عن المفاجأة بالمتوقع عكسه فعن المبالغة في الموضوع عن طريق إحلال الصد محل صدّه (3) .

وقد كان قلب الوضعيات في الشوقيات ، مخصوصاً بصور كما في الأمثلة الموالية :

رَمَى الْقَضَاءُ بَعِيْنِي جُوْذِرَ أَسَدًا يَا سَاكِنَ الْقَاعِ ، أَدْرِكْ سَاكِنَ الْأَجَمِ (4)

ففي هذا البيت استغاثة بالمتضرر (ساكن الأجم = الأسد) لفائدة من تسبب في الضرر (ساكن القاع = الجؤذر) وقد استعار الشاعر صورة الأسد للعاشق وصورة الجؤذر للمشوقة .

إِذَا حَزَنَتْكُمْ حَزَنًا فِي الْقُلُوبِ لَكُمْ كَالْأَمِّ تَحْمِلُ مِنْهُمْ ابْنَهَا سَقَمًا (5)

شبه الشاعر في هذا البيت الأتراك بالابن والمصريين بالأم ، ولكن المتظّر أن يشبه الأتراك بالأم والمصريين بالابن من قبل أن الخلافة كانت بيدي الأتراك ولم تكن مصر إلا مقاطعة عثمانية .

لَسْتُ مَنْ مَرَّ بِالْمَعَالِمِ مَرًّا إِنَّمَا أَنْتَ دَوْلَةٌ فِي فَقِيدِ (6)

إن المرثي فقيد في دولة . ولكن الشاعر قلب الوضعية لغاية التشبيه التمثيلي .

أَتَغْلِبُنِي ذَاتُ الدِّمَالِ عَلَى صَبْرِي ؟ إِذَنْ أَنَا أَوْلَى بِالْقِنَاعِ وَبِالْخِذْرِ (7)

(1) ج 2 ص 33 ، 64 .

(2) ج 2 ص 40 ، 48 .

(3) في هذا المعنى انظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 244 .

(4) ج 1 ص 190 ، 2 .

(5) ج 1 ص 215 ، 21 .

(6) ج 3 ص 53 ، 11 .

(7) ج 2 ص 126 ، 1 .

تمثل قلب الوضعية في هذا البيت في تحلية الشاعر الرجل في العجز بما تتحلّى به المرأة عادة (1) .

لكنّ قلب الوضعيات ورد كذلك مجرداً من الصّور مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بتغيير الترتيب المتوقع في عناصر التركيب (2) كما في قوله يمدح الرسول :

صَلَّى وَرَاءَكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي خَطَرٍ وَمَنْ يَقْرُ بِحَيْبِ اللَّهِ يَأْتِمِرُ (3)

فالبديهة تفرض أن يكون الأصل « وَمَنْ يَأْتِمِرُ .. يَقْرُ » ولكنّ الشاعر قلب للمبالغة والمبادرة بذكر الفوز .

وكذلك الشأن في قوله من نفس القصيدة ذاكرًا مقتل عثمان وتلطف المصحف الذي كان بين يديه بالدم عند الإصابة :

جُرْحَانٍ فِي كَبِدِ الْإِسْلَامِ مَا التَّامَا جُرْحُ الشَّهِيدِ ، وَجُرْحُ الْكِتَابِ دَمِي (4)

فالأصل أن يقول « جُرْحُ دَمِي بِهِ الْكِتَابُ » ولكنه قلب للتهويل .

وقلب الشاعر الوضعية في قوله :

(إِسْكَندَرِيَّةٌ) ، كَيْفَ صَبْرُكَ عَنْ فَتَى الصَّبْرِ لَمْ يُخْلَقْ لِمِثْلِ مُصَابِيهِ (5)

فقوله « لِمِثْلِ مُصَابِيهِ » أصله « لِمِثْلِ مُصَابِكَ بِهِ » .

وقلب الوضعيات في الأبيات الثلاثة الأخيرة ساعدت عليه القافية ، بل فرضته .

التسرج :

من أساليب التعبير عن الحركة في « الشوقيات » التسرج ، ونعني بالتسرج : ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات . وهذه الحقول بحسب منازل الدوال من نظائرها ، تضيق أو تتسع بحيث إذا قرأ القارئ الدال الأول فالثاني توقع ما بعدها ، وإذا وقع على آخر الدوال اكتملت عنده بمجموعها صورة موجزة عن نظام كامل مقصود هو الصورة المثالية التي يريد الشاعر إبرازها والشعار الذي يقصد لفت النظر إليه .

وانجاهات الشاعر متنوعة في « الشوقيات » وأهمّها على الإطلاق التسرج ممّا هو أعظم شأنًا إلى ما هو أبسط أو ممّا هو أبسط إلى ما هو أعظم ، قال في الأول :

فَلْتَحْيِ مِلَّتُنَا ! فَلْتَحْيِ أُمَّتَنَا ! فليحْيَ سُلْطَانُنَا ! فليحْيَ عَبَّاسُ ! (6)

(1) من ذلك أيضا ج 1 ص 190 ، 136 وص 230 ، 23 .
(2) في هذا السدد أنظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 252 ، وابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، 193 - 199 .
(3) ج 1 ص 190 ، 85 .
(4) ج 1 ص 190 ، 171 .
(5) ج 3 ص 33 ، 22 .
(6) ج 4 ص 43 ، 4 .

وقد انطلق فيه من الاسلام (ملتنا) ووصل إلى الحاكم المحلي الخديوي (عبّاس) مروراً بالوطن (أمتنا) فالخليفة العثماني (السلطان) فكان قد انتقل من العام إلى الخاص ومن الروحي إلى المادي ومن الدين إلى الدنيا ، كل ذلك في بيت واحد على أسلوب الكتابة البرقية ، ولا غرابة فهذا البيت هو رابع أبيات أربعة بعث بها شوقي برقية إلى شريف مكة سنة حج الخديوي عبّاس .

ومثل ذلك قوله في الرثاء :

فَتَى كَاسِمِهِ كَانَ سَيْفَ الْإِلَهِ وَسَيْفَ الرَّسُولِ ، وَسَيْفَ الْوَطَنِ (1)

ومما تدرج فيه مما هو أبسط شأنًا إلى ما هو أعظم قوله في وصف موج السفور :

يَحُثُّ خُطَاكَ لُجْ بَلْ لُجَيْنٌ بَلِ الْإِبْرِيْزُ ، بَلِ الْفُقْ أَغْرُ (2)

أو قوله :

مَوَلَايَ ، لِلنَّفْسِ أَنْ تُبْدِيَ بِشَائِرَهَا بِمَا رُزِقْتَ ، وَأَنْ تَهْدِيَ تَهَانِيَهَا
الشَّمْسُ قَدَرًا ، بَلِ الْجُوزَاءُ مُتَرَلَّةٌ بَلِ الثَّرِيَّا ، بَلِ الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا (3)

أو قوله في وصف موج البحر :

رَاكِبَ الْبَحْرِ أَمْوَجٌ مَا تَرَى ؟ أَمْ كِتَابُ الدَّهْرِ ؟ أَمْ صُحُفُ الْقَدَرِ ؟
لُجَّةٌ كَاللَّوْحِ لَا يُحْصَى عَلَى قَلَمِ الْقُدْرَةِ فِيهَا مَا سَطِرُ (4)

في هذه الحالات مبالغة في استعظام البسيط نسجاً (بحرف العطف بل) أو تشككا (باعتماد الاستفهام) .

وقد يكون تدرجه من الأعلى إلى الأسفل كقوله في وصف خميلة :

وَحَمِيلَةٌ فَوْقَ الْجَزِيرَةِ مَسَّهَا ذَهَبُ الْأَصِيلِ حَوَاشِيًا وَمَتُونًا
كَالتَّبْرِ أَفْقًا ، وَالزَّبْرَجِدِ رِبْوَةً وَالْمِسْكِ ثُرْبًا ، وَاللُّجَيْنِ مَعِينًا (5)

فقد شبه في البيت الثاني أربعة عناصر من طبيعة الخميلة (الأفق ، الربوة ، التبر ، المعين) بأربع صور (التبر ، الزبرجد ، المسك ، اللجين) فأوحى دون تصريح ، وأجمل دون تفصيل .

وكقوله في وصف الغراب :

وَمُمَهَّدٍ فِي الْوَكْرِ مِنْ وَلَدِ الْغُرَابِ مُزَقَّقٍ
كَرُوْنَهَيْبٍ ، مُتَقَلَّسٍ مُتَآزِرٍ ، مُتَنَطَّقٍ (6)

- (1) ج 3 ص 169 ، 6 .
(2) ج 2 ص 40 ، 4 .
(3) ج 4 ص 208 ، 13 .
(4) ج 2 ص 160 ، 16 - 17 .
(5) ج 2 ص 139 ، 8 - 9 .
(6) ج 4 ص 193 ، 1 - 2 .

فانتقل من كساء الرأس (مقلّس) إلى كساء الكتفين (متأزّر) إلى كساء الوسط (متنطق) .
وقد يكون تدرّجه ممّا هو أوّل في الترتيب الزمني إلى ما هو آخر أو ممّا هو أوّل في الاستحقاق إلى ما دونه ، ومن الأوّل قوله :

قَضَيْتَ لَهَا الْحُقُوقَ فَتَى وَكَيْهَلًا وَيَوْمَ كَبُرْتَ وَانْحَنَتِ الْقَنَاسَةُ (1)

ومن الثاني قوله في رثاء جورجي زيدان متحدثاً عن العلم :

وتسبقُ الشَّمْسُ في الأمصارِ حِكْمَتُهُ إلى كُهُولٍ وَشُبَّانٍ وَأَطْفَالٍ (2)

فمروره من الفتى إلى الشيخ في البيت الأول مركز على التعاقب الزمني ، ومروره من الكُهُولِ إلى الأطفال في الثاني مركز على استحقاق الحكمة .

كما يكون تدرّجه مصوراً لحركة التطور من المادي إلى المعنوي أو العكس :

— من المادي إلى المعنوي في وصف الدّم :

جَرَى أَرْجُوَانِيًّا ، كُمَيْتًا ، مُشْعَشَعًا بِأَبْيَضٍ مِنْ غَسْلِ الْمَلَائِكِ سَلْسَالٍ (3)

قد وصف لون الدم في ثلاث مراحل متتابعة متباينة : مرحلة خروج الدّم : اللون الأحمر (أرجواني) ومرحلة تجمّده : الحمرة الضاربة إلى السواد (كُميت) وكلتاها حقيقية مادية ، فمرحلة قيمة إراقة : البياض (مشعشع بأبيض من غسل الملائك) وهذه صفة وهمية معنوية ، بها يتّين الأبعاد الأخلاقية الخفية في عملية إسالة الدماء .

— من المعنوي إلى المادي :

لَا يَنْفَعُ النَّفْسَ فِيهِ وَهِيَ حَائِرَةٌ الْأَزْكَاءُ النَّهْيُ ، وَالْجَاهُ ، وَالْمَالُ (4)

وبهذا يتّين الأصول الأخلاقية الخفية من عملية الزكاة .

فالتدرج عامة هو أسلوب استخدمه شوقي لغاية الرجوع بالقضية إلى أصولها ، والوصول بها إلى أبعادها باستعراض الامكانيات المختلفة فيها وترتيبها فكان التعميم والشمول إحياء دون تصريح ، أو باستعراض أقل ما يمكن من إمكانياتها وأبينها وترتيبها فكان الرمز والاشارة إجمالاً دون تفصيل .

وأكثر ما تواتر في « الشوقيات » نظامان لم يورد الشاعر عناصرهما المكوّنة الا متدرّجة ، نظام المثل الروحية العليا ، ونظام حياة الانسان :

(1) ج 3 ص 42 ، 26 .

(2) ج 3 ص 125 ، 20 .

(3) ج 3 ص 128 ، 5 .

(4) ج 3 ص 125 ، 33 .

أما نظام المثل الروحية العليا فيكونه في رأيه هذا الثالث : الله ومحمد والوطن . وإلى ما سبق الاستشهاد به من أمثلة تدلّ على ذلك نضيف هذه تؤكد : -

- (السكة الكبرى..) لم تألها عند الشدائد خدمة
— بالله ، بالاسلام ، بالجرح الذي
— بالله جلّ جلالته ، بمحمد
في الله والمختار والسلطان (1)
ما اتفك في جنب الهلاك يسيل (2)
بيسوع ، بالفزّي لا تتفرّقوا (3)

فالثالث المذكور يمثل شعار الشاعر في حياته ورمز وجوده ، والذي يدعم ذلك ورود أكثر حالات التدرّج هذه في قصائد يرثي فيها أعلام سياسة ودين ومجتمع .

أما نظام حياة الانسان فقد لفت نظر الشاعر من حيث المراحل التي يقطعها المخلوق منذ ميلاده إلى وفاته ، فأكثر من استغلاله في شعره كما اتضح ذلك من بعض الأمثلة السابقة : وكما يدلّ عليه البيت التالي وقد زاد هذا النظام حلقة الذكر بعد وفاة الانسان :

هو الدهر : ميلاد فشغل ، فماتم فذكر كما أبقى الصدى ذاهب الصوت (4)

وقد تقوى نزعة الشاعر إلى توسيع مجال التدرّج بحيث تدخل جواً من التسلسل في القصيدة يتصاعد معه النفس ويكبر معه الاهتمام فتخلص صورها من تفكيكها وجمودها لتحوّل إلى شريط من الصور المتحركة .

وهذا مثال أول على ذلك صور فيه الراقصات والراقصين :

الرؤوس مائلة في الصدور تحتجب
والنحور قائمة قاعد بها الوصب
والنهود هامة والنحود تلتهب
والخصور واهية بالبنان تنجذب (5)

فقد انتقل الشاعر في هذا المشهد من وصف الرؤوس إلى النحور ، مروراً بالصدور والنحور والنهود متدرّجاً ، لم يخلّ بمسيرته إلاّ الخلود ، على أن ذكره الخلود ورد في أحد الأعجاز ، بينما أكثر حلقات السلسلة الباقية وردت في مطالع الأبيات .

فإلى جانب الانسجام في الحركة الجماعية ، والذي تصوّره صيغة الجمع المشتركة . بين كل هذه العناصر (فَعُول) كما تصوّره وزن فاعل (مائلة ، قائمة ، هامة ، واهية) في أواخر الصدور ، من ناحية والأفعال

- (1) ج 3 ص 157 ، 5 .
(2) ج 3 ص 116 ، 61 .
(3) ج 3 ص 110 ، 44 .
(4) ج 3 ص 41 ، 3 .
(5) ج 2 ص 9 ، 49 - 52 .

(تحتجب ، تلتهب ، تنجذب) مقاطع ، في أواخر الأعجاز من ناحية أخرى ، نجد انسجاما في حركة كل راقص وراقصة ، من الرأس إلى الخصر صورها هذا التدرج .

وهذا مثال ثان في وصف الطائرة :

أَعْتَابُ فِي عَنَانِ الْجَوِّ لَاحُ ؟ أَمْ سَحَابٌ فَرَّ مِنْ هُوجِ الرِّيحِ ؟
أَمْ يَسَاطُ الرِّيحِ رَدَّتْهُ النَّوَى بَعْدَ مَا طَوَّفَ فِي الدَّهْرِ وَسَاحُ ؟
أَوْ كَانَ الْبَرْجَ الْقَسَى حُوتَهُ فَتَرَامَى فِي السَّمَاوَاتِ الْفِسَاحُ ؟

فتدرج الشاعر هنا كأن مما هو قريب إلى الحس (العقاب ، السحاب) إلى ما هو بعيد عنه ، خرافي (يساط الرياح) فإلى ما هو أبعد منه (برج الحوت) ، تعظيما لشأن الطائرة وتمجيذا لاختراعها . فإذا كانت لهذا المخترع أصول « وهمية » هذا شأنها ، فإن أبعادها لا تكون إلا أبعاد « معجزة » .

الإطراد :

نعد الإطراد من أساليب التعبير عن الحركة في الشعر وهو يتمثل في الاكثار من الأسماء في السياق الواحد بلون اخضاعها لترتيب معين . وهذه ظاهرة تترجم عن غزارة مادة الكلام عند الشاعر وفي نفس الوقت عن استعصائها عليه حصرا وترتيا وتأليفا ، فيقدمها خاما ، متنوعة الاتجاهات في علاقاتها ببعضها البعض « وجزر » وفي حركة الذهن منتقلا من مدلول إحداها إلى مدلول أخرى تشويش واضطراب ، قد يكون مبدئيا فقر في الصياغة عند الشاعر كما قد يكون مصدر إحياء خلاق .

فإذا تأملنا في هذا البيت مثلا :

سَأَلْتُ دِمَاءُ فَيْكِ حَوْلَ مَسَاجِدٍ وَكُنَائِسٍ وَمَدَارِسٍ ، وَ« بَنُوكِ » (1)

وجدنا اطراد الأسماء فيه مفضيا إلى تهويل النكبة التي يصفها الشاعر ، ونلمس هذا التهويل بتوبيخ هذه الأسماء كالتالي :

- (1) هي نكبة دين (مساجد + كنائس) ودنيا (مدارس + بنوك)
- (2) وهي نكبة مسيحيين (كنائس) ومسلمين (مساجد)
- (3) وهي نكبة في الحياة الروحية العقائدية (مساجد + كنائس) وفي الحياة المادية الاقتصادية (بنوك)
- (4) وهي نكبة كهول (مساجد + كنائس + بنوك) وأطفال (مدارس) ...

أما إذا تأملنا الإطراد في البيت التالي :

سُئِلَ حِمَاةُ الْإِسْلَامِ ، وَالتَّهَرُّ الْبَيْضُ ، الْمُلُوكُ ، الْأَعْزَةُ ، الصُّلَحَاءُ (2) .

(1) ج 1 ص 202 ، 20 .

(2) ج 9 ص 17 ، 232 .

فإننا لا نكاد نجد إلا رصفا لمجموعة من الصفات لم يتجاوز سطحية التعبير عن تفوق الموصوفين على سواهم في الأولوية بالتقديم .

وترد الأسماء المطردة في « الشوقيات » مشتركة في الوظيفة النحوية عادة وهذه الوظيفة هي المسند إليه غالبا ، وفي هذه الحالة تخضع الاسماء المطردة للتعاطف بالواو . ومن ذلك قوله :

لَكَ آمُونُ ، وَالْهَيْلَالُ إِذَا يَكْنَسُ ، وَالشَّمْسُ وَالضُّحَى آبَاءُ
وَلَكَ الرِّيفُ ، وَالصَّعِيدُ ، وَتَاجَا مِصْرَ ، وَالْعَرْشُ عَالِيَا ، وَالرَّدَاءُ
وَلَكَ الْمُنَشَّاتُ فِي كُلِّ بَحْرِ ، وَلَكَ الْبَرُّ أَرْضُهُ وَالسَّمَاءُ (1)

وقد وردت الأسماء المطردة فيه قائمة بوظيفة المبتدا كلها .

وقد تقوم الأسماء المطردة بوظائف أخرى وترد متعاطفة بالواو :

— المفعول به :

(ساعي البريد)

يَحْمِلُ الْغُشَّ وَالنَّصِيحَةَ ، وَالْبَغْضَا
وَ الْحُبَّ وَالرَّضَى ، وَالْمَلَامَا (2)

— المضاف إليه :

سَأَلْتُ دِمَاءَ فَيْكِ حَوْلَ مَسَاجِدِ
وَكَنَائِسِ وَمَدَارِسِ وَبُنُوكِ (3)

— الخبر :

إِنَّمَا هُمْ (الناس) حَقْدٌ وَغِشٌّ وَبُغْضٌ
وَأَذَاةٌ وَغَيْبَةٌ وَأَنْتِحَالٌ (4)

أو خاضعة للربط المعنوي :

— النعت :

وَدَهَى الدِّينَ وَالْخِلَافَةَ أَمْرٌ
فَادِحٌ ، رَائِعٌ ، جَلِيلٌ ، جُسَامٌ (5)

— الخبر :

وَحَدِيقَةُ الْفُرْقَانِ ضَاحِكَةُ الرَّبَا
بِالْتَّرْجَمَانِ ، شَدِيدَةٌ ، غَنَاءٌ (6)

(1) ج 1 ص 17 ، 78 - 80 .

(2) ج 2 ص 87 ، 4 .

(3) ج 1 ص 162 ، 20 .

(4) ج 4 ص 149 ، 7 .

(5) ج 3 ص 142 ، 10 .

(6) ج 1 ص 34 ، 4 .

وتكون الأسماء المطردة في « الشوقيات » من الأعلام ومن غير الأعلام، ولكن اطراد الأسماء غير الأعلام أكثر كما دلت على ذلك الأمثلة السابقة ، وهذا مشهد تكرر فيه مجموعة كبيرة من الأعلام موحية بعالمين :

فِيهَا مِنْ الْبَرْدِيِّ وَالْمَزْمُورِ وَالْـتَوْرَةِ وَالْفُرْقَانِ وَالْأَصْحَاحِ
وَالْمِنَا) وَالْقَمِيْزِ) إِلَى (اسْكَنْدِرِ) فَالْقَيْصَرَيْنِ فَذِي الْجَلَالِ (صَلَاحِ) (1)

فأعلام البيت الأول توحى بمراحل السلطان الديني على العالم بما فيه مصر وأعلام البيت الثاني توحى بمراحل السلطان السياسي الخاص بمصر .

والأسماء المشتركة التي يكثر اطرادها في « الشوقيات » هي من قبيل الجموع والمصادر غالبا . فإلى جانب ظاهرة الاكثار من الأسماء والتي تدل على التعميم ينضاف عنصر آخر يدل على نفس المعنى هو صيغة الجمع أو صيغة المصدر .

فمن اطراد الجموع قوله :

— أَذْعَنَ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ إِلَى مَا رَسَمُوا ، وَالْعُقُولُ . وَالْعُقُلَاءُ (2)

— فِي الْأَرْضِ مِنْهُمْ (بَنُو أُمَيَّة) سَمَاوَاتٍ وَأَلْوِيَّةٌ وَنِيَّاتٌ ، وَأَنْوَاءٌ ، وَعُقْبَانُ (3)

ومن اطراد المصادر قوله :

— لَا وَعِيدٌ ، لَا صَوْلَةٌ ، لَا انتِقَامٌ لَا حَسَامٌ ، لَا غَزْوَةٌ . لَا دِمَاءٌ (4)

— وَحَرَصٌ عَلَى الدُّنْيَا وَمِيلٌ مَعَ الْهَوَى وَغِيْشٌ وَإِفْكٌ فِي الْحَيَاةِ وَزُورٌ (5)

وان الاطراد ليكثر اعتماده في مطولات الشاعر خاصة ، وفي ملاحمه على وجه أخص .

الخاتمة :

إننا بادراج المقابلة في باب مستقل جعلنا له « الحركة » عنوانا ، درسناها فيه مع أساليب أخرى رأيناها نعتبر عن الحركة أيضا ، نعتقد أننا عبرنا عن حقيقتها الخفية ، ودللنا على وظيفتها الرئيسية .

ولئن كنا استنبطنا هذا التبويب من حضور المقابلة في كل سبيل إلى المعرفة البشرية . حضورا يجسّمه قولنا المأثور ان « الأشياء تعرف بأضدادها » (6) فلقد فرضه علينا واقع هذا الأسلوب ونظائره ، في شعر « الشوقيات » أيضا .

(1) ج 2 ص 22 ، 49 — د .

(2) ج 1 ص 17 ، 176 .

(3) ج 2 ص 100 ، 10 .

(4) ج 1 ص 17 ، 173 .

(5) ج 3 ص 80 ، 45 .

(6) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ص 314 .

وإذا كان شوقي قد استغلّ هذا الأسلوب كثيرا في بناء البيت الشعري العربي ، معزّزا به ثنائية تقسيمه إلى شطرين ، وكذلك في اطالة القصيدة ، معزّزا به ثنائية المواقف ، فقد استند إليه أيضا كثيرا ، محترما طبيعة الكلام الذي أخرج للناس .

فإن كانت المقابلة من السبل غير المباشرة المفضية إلى المعرفة ، فإن الشعر أحق بأن تتوفر فيه .

وليس بين أيدينا من الدراسات ما يخبر عن حظّ المقابلة في شعر الشعراء من المحدثين والمعاصرين ، ولكنّ الاطلاع السريع يسمح لنا بأن نقرّر أنه كان يتدرّج نحو الضعف شيئا فشيئا . ولا نرانا مغالين إذا قلنا ان القضاء على الثنائية في البيت الشعري ، فيما يسمّى « بالشعر الحرّ » كان من أهمّ العوامل على انهيار ثنائيات المقابلة في الكلام .

الباب الثالث

مستوى المرئيات : الصور

من الأسس المنهجية في الدراسة الأسلوبية إعطاء الأولوية للعلاقات المختلفة التي تربط بين الأشياء والتي تنتظم العناصر على تباعد الشقة بينها — كثيرا أحيانا — فتكون منها أنظمة متماسكة الأجزاء . وإذا كانت مختلف مظاهر الارتباط بين أشات المكونات خفية عادة وخفيا دورها ، فإنها بيّنة في الصور واضحة وهي المحور الرئيسي الذي تدور عليه عملية التصوير .

ولم يخف دور هذه العلاقات على القدماء ، ففي درسمهم أنواع الصور ما فتوا يبحثون عن وجه الشبه بين صورتين أو الجتمع أو بصفة عامة العامل الموجب للتقريب بين مشهدين ، وليس من الضروري أن يكون هذا العامل مبنيا على شبه حتما . بل قد يكون أساسه الاختلاف .

والنظر التأليفي العام في شعر « الشوقيات » مكنتنا من أن نوزع مختلف الصور على قطبين عامين يمثلان نوعي العلاقات الرئيسيين اللذين نجدهما بين الصور وهما : علاقات التشابه وعلاقات التداعي (1) .

وتتسع علاقات التشابه فيما نذهب إليه إلى التشبيه والاستعارة ، وتشمل علاقات التداعي الكناية بكل أنواعها وما سماه العرب بالمجاز المرسل والمجاز العقلي وهما نوعان إلى الكناية أقرب في اعتبارنا ، كما تشمل التورية .

(1) ونحن يهدين القطين تترجم تسميتين لرومان جاكبون (similarité/contiguïté) وقد بنى عليهما نظرية في الانشائية طريفة ، انظر : رسالة في السانيات العامة ، ص 61 - 67 .

الفصل الأول علاقة التشابه

أما التشابه فنعني به التقارب الذي يحدث بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالهما في الأصل . وهذا يقتضي أن يكون الوجهان مستقلا أحدهما عن الآخر منفصلا في عرف التجربة البشرية ، كما يقتضي من ناحية أخرى داعيا يسمح بوضع الوجهين على صعيد واحد أو أكثر من داع بلونه يكون التصوير تشويها وتضليلا . فكل من الطرفين في عملية التشابه يمثل نظاما معينًا مستقلا عن الآخر وان هو شبيهه ، بينما ينتمي كل من الطرفين في علاقات التداعي إلى نظام واحد . فعملية التشابه تبني على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين بينما تقتضي عملية التداعي التقريب بين لوحتين من نظام واحد مختلفتين .

والبات والمتقبل متقابلان في التصوير الذي يقوم على هذا النوع من العلاقات . فالأول يؤلف والثاني يحلل . والتأليف يقتضي تجربة واسعة ومعرفة دقيقة بخفايا النفس البشرية وميولها ، حتى يتسنى إخراج أزواج من الحقائق الموصوفة والصور الواصفة لا تكاد تُقرَن حتى تنطق ، فإذا لم تنطق أعجزت المتقبل عن التحليل وعطلت عملية الإبلاغ . لذلك فإن المتقبل - المحلل - في حاجة إلى أن يجد الجمع بين الموصوف والصورة في مستوى من التوفيق لا يحتاج بعده إلى كبير اجتهاد للوقوع على أبعاد المقصود . وفي هذا الموطن الخفي يكمن الفرق بين الصور التي تقوم على علاقات تشابه وتلك التي تبني على علاقات تداع .

التشبيه :

التشبيه هو أبرز أنواع التصوير اطرادا في كلام البشر عامة ، المسموع والمقروء على حد سواء . وما هذا بغريب . فمن طريق التشبيه اتسعت معارف البشر في أقرب ما أمكن من وقت وأقل ما أمكن من جهد . فلئن كانت هذه العملية من الامكانيات التي تتوفر للانسان منذ الطفولة بمقتضى حاسة البصر خاصة (1) فبقية الحواس ، فإنها تزداد نشاطا وتهذيا بتجربة الحياة والأحياء . فالتشبيه يوسع المعارف من حيث هو يسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير .

ولم يفقد التشبيه قيمته الفنية السامية بسبب اطراده وسهولة بنائه وما يهدده من جمود قد يلحقه من جرأ التقليد ، والقوالب الجاهزة . بالعكس لم يحرمه مشور ولا منظوم فلا تكاد تخلو منه الفقرة من الفقرات ولا القطعة من الأبيات (2) .

(1) من المتأكد اليوم عند العلماء أن العين أبرز نافذة لنا على العالم . ف 90 ٪ من الأخبار التي يطلقها الانسان وسيلتها العين .

(2) « التشبيه جار كثيرا في كلام العرب ، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم ، لم يعمده المبرد ، الكامل ، ج 3 ص 93 . والملاحظ أننا لا نطمئن الى الاحصاء الذي أعده حمدان حجاجي للتشبيه والاستعارة في شعر ابن خفاجة فقد ذهب الى أن الاستعارات فيه تبلغ ضعف التشابه ، لكنه لم يدرس من الصور المرئية غير التشبيه والاستعارة ، ونحسبه عد من الاستعارة كل ما لم يكن من باب التشبيه ، فكان من الطبيعي أن تصل الاستعارة في احصائه الى ضعف ما وصل اليه التشبيه . ونحن على يقين من أنه لو وقف عند الاستعارة في مختلف ضروبها التي نص عليها العرب ولكن بدون الخروج عنها لما وجدها تتجاوز نصف التشابه في العدد .

رشوئي من الشعراء الذين أجروا التشبيه كثيرا . ناهيك أن الصورة الشعرية في « الشوقيات » هي في الغالب من باب التشبيه (1) .

ويقوم التشبيه على أربعة عناصر : المشبه والمشبّه به وأداة التشبيه ووجه الشبه . وإذا كان العنصران الأولان من الأربعة أساسيين ، فإنّ الثالث والرابع ثانويّان ، فتقوم أداة التشبيه بدور الرابط اللفظي ووجه الشبه بدور الرابط المعنوي ، يمكن الاستغناء عن أحدهما أو عنهما معا بدون أن يختل التشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقا .

ويخرج التشبيه في « الشوقيات » في أشكال متنوّعة باعتبار هذه العناصر وبدون اعتبارها إذ قد لا تخضع بنية كثير من أمثله لهذه الأركان الأربعة وقد يختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر باعتبار أشكال ترتيب هذه العناصر .

التشبيه المرسل :

هو التشبيه الذي توفرت فيه العناصر الأربعة المذكورة (2) . وبناءؤه لا يتطلب صنعة كبيرة ، ولا تفنّنها خاصا . ولعلّه لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه ، خاصّة وأنه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر ، مشبعة بأبين دلالة ، وإن خلت من العمق أحيانا .

لا نستطيع أن تقدّم بضبط نهائي نسبة ورود التشبيه مرسلا من بقية أنواع التشبيه في « الشوقيات » . ولكنّا نستطيع أن نقرّر بكلّ اطمئنان – إذا اعتبرنا التشابيه المفردة دون المركّبة ، أو التي قامت على التمثيل – أنّ أكثر من ثلث تشابيه « الشوقيات » هي من المرسل . غير أن عناصر التشبيه لم ترد دائما وأبدا في ترتيب موحد ، بل خضعت لجملة من التقلّيب نوّعت أشكالها ، وأنّ أداة التشبيه – وهي العنصر الوحيد الذي ليست له علاقة مباشرة بمدلول الصور – تنوّعت من مثال إلى آخر . فكان لتنوّعها دور كبير في تلوين بعض الدلالات ، بمقتضى المعاني التي تصحب بعضها في اللغة .

وفيما يلي نجمال أشكال الترتيب التي خضعت لها عناصر التشبيه المرسل في « الشوقيات » ، ونقدّمها في ترتيب تنازلي ، بمراعاة نسبة الشيوع :

أشكال ترتيب العناصر :

– الترتيب الاصلي : م + أ + م به + و .

انّ المنتظر في التشبيه هو أن يرد المشبه في المرتبة الأولى ، والأداة في المرتبة الثانية ، فالمشبه به في الثالثة ، فوجه الشبه في المرتبة الرابعة والأخيرة ، كما في قول الشاعر مُشَبَّها الممدوح بالعين الجارية :

فَكُنْتُ كَعَيْنِ ذَاتِ جَرِيٍّ ، كَمِينَةٍ تَقِيضُ عَلَى مَرِّ الزَّمانِ وَتَعَذُّبُ (3)

(1) ورغم ذلك لم يحظ التشبيه في أطروحة بودولاموث إلا بثلاث صفحات ج 2 ص 471 – 473 .
(2) نعرف في أول كل فصل نوع التشبيه المدروس معتمدين المظاهر البارزة ومعرضين عن الجزئيات التي
(3) ج 1 ص 42 ، 20 .

وعلى هذا الترتيب « الأصلي » وردت نصف أمثلة التشبيه المرسل في « الشوقيات » تقريبا .

هذا النوع من التشبيه يقوم على تعويض مشهد بآخر تعويضا لا يؤثر فيه لا عدد العناصر التي يَرمز عليها ولا ترقيبها فهو يستوفي كل العناصر ويتنظمها على ترتيب أصلي . فلا نجد في هذه الصور عنصرا مشتركا على آخر أو مؤدبا دورا خاصا غير الذي يتنظر منه عادة ، بل القيمة كلها للصورة التشبيهية بكافة عناصرها . والذي يؤكد لنا ذلك هو أننا وجدنا أكثر حالات التشبيه المرسل الذي على ترتيب أصلي أدائها « الكاف » ، وهي أداة مفرغة من كل دلالة خاصة ولا معنى لوجودها إلا في سياق من هذا النوع .

والى جانب « الكاف » نجده يستعمل « كأن » ولكن في نسبة أقل بكثير . قال شبيبها دمشق فتعريفها مدافع الفرنسيين : بردنا وهي تحرق بأمر من نيرون :

أَنسَيْتِ نَارَ الْبَاطِشِينَ ، وَهِيْزَةَ عَرَّتِ الزَّمانَ ، كَأَنَّ (رُوما) تُحْرَقُ (1)

ويقول عن ذلك استخدامه أداة « مثل » أو « حسب » أو « كما » ، غير أننا لاحظنا أن الشاعر استخدم « كما » غالبا حيث كان يحسن استعمال « الكاف » وحدها ، مثلما في هذه الصورة التي شبه فيها سرأى شروق الشمس بالحلم :

لِمَنْ غُرَّةٌ تَنْجَلِي مِنْ بَعِيدٍ بِمَرَأَى كَمَا الْحُلْمُ ضَاخٌ سَيِّدٌ ؟ (2)

إن التشبيه المرسل الذي وردت عناصره على ترتيب أصلي في شعر شوقي هو ضرب من التصوير يتقدم فيه الرابطان اللفظي (الأداة) والمعنوي (وجه الشبه) كل قيمة خاصة . وإذا رمنا نعت هذا النوع من المرسل قلنا هو التشبيه الذي يرد وجه شبهه في آخر مرتبة دائما وتكون أداته « الكاف » غالبا .

— أشكال الترتيب الفرعية :

أ — م + و + أ + م به :

أما الدرجة الثانية في الاطراد فهي للتشبيه المرسل الذي يتقدم فيه وجه الشبه فيفصل بين المشبه وأداة التشبيه ، فيبقى هكذا المشبه في المرتبة الأولى ويصبح وجه الشبه في المرتبة الثانية ، والأداة في الثالثة والمشبه به في الأخيرة . وربع أمثلة التشبيه المرسل في « الشوقيات » هي من هذا النوع تقريبا .

هذا الشكل الذي تميز بتقدم وجه الشبه وحلولة بين المشبه وأداة التشبيه اكتسب دلالة جديدة خاصة مرجعها إلى هذا التغير في الترتيب ، فأصبح متمحضا لبيان الكيفية . فليس من الغريب إذاً أن نجد أداة التشبيه في هذا الشكل من الربط هي المفعول المطلق في كثير من الحالات . من ذلك تشبيهه جماعة الساء بسرب القطا في قوله :

يَمْشِينَ أَسْرَابَنَا عَلَى هَيْئَةِ مَشْيِ الْقَطَا الْأَمِينِ فِي سَرِيرِهِ (3)

- | | |
|-----|-----------------|
| (1) | ج 3 ص 110 ، 3 . |
| (2) | ج 2 ص 30 ، 1 . |
| (3) | ج 1 ص 72 ، 7 . |

وأداته بعد المفعول المطلق ، الكاف كما في هذه الصورة التي شبه فيها الديار بالأمهات :

إِنَّ الدِّيَارَ تُرِيقُ مَاءَ شُؤُونِهَا كَالْأَمْهَاتِ وَتَنْدُبُ الْأُبْنَاءَ (1)

وقد يستعمل في هذا الشكل « مثل » أو « مثلما » أو عبارة « على مثال » أو « كأن » وقلّ ونذر أن يستعمل فيه أداة « كما » .

فتغيير ترتيب العناصر قد أثر في طبيعة هذا الضرب من التشبيه ومدلوله . فورود أداة التشبيه كثيرا في قالب المفعول المطلق المعبر عن الكيفية ليس غريب الصلة بتقدّم وجه الشبه في هذا الشكل وحلوله بين المشبه والأداة .

(ب) م + أ + و + م به :

وقد يحتل المشبه في التشبيه المرسل المرتبة الأولى ، والأداة المرتبة الثانية ، ووجه الشبه الثالثة والمشبه به الأخيرة ، بحيث يتقدّم وجه الشبه درجة واحدة يفصل فيها بين الأداة والمشبه به .

ومنه في خطاب ممدوح :

فَأَحْيَيْتَ مَيِّتًا ، دَارَسَ الرَّسْمَ غَابِرًا كَأَنَّكَ فِيمَا جِئْتَ عَيْسَى الْمُقَرَّبُ (2)

أما الأداة في هذا الشكل فمتنوعة .

ما تصدر فيه وجه الشبه وله شكل واحد وهو : م + أ + م به + م .

في هذا الشكل يتقدّم وجه الشبه على كل العناصر . ولكن يصحبه تغيير آخر يتمثل في تأخير المشبه على كل العناصر . فيقع تبادل في المرتبتين بين وجه الشبه والمشبه . أمثلة هذا الشكل نادرة جدا ، وأداته الكاف عادة . قال مشبها الخيل بالنمل :

تُحِيطُ بِهِ كَالنَّمْلِ فِي الْبَرِّ خَيْلُهُ . وَتَمْلَأُ آفَاقَ الْبَحَارِ مَرَاكِبُهُ (3)

ما تصدرت فيه الأداة ، وله شكلان :

أ - م + م + م به + و

ب - م + و + م به .

يتمثل الأول في تبادل المشبه والأداة مرتبتهما :

(يا فؤاد) كَأَنَّكَ الْمَأْمُونُ فِي سُلْطَانِهِ فِي ظِلِّكَ الْأَعْلَامُ ، وَالْأَقْلَامُ (4)

(1) ج 3 ص 9 ، 2 .

(2) ج 1 ص 42 ، 22 .

(3) ج 1 ص 80 ، 16 .

(4) ج 4 ص 10 ، 3 .

ويتمثل الثاني في تقدم الأداة على المشبه من ناحية وتقدم وجه الشبه على المشبه به من ناحية أخرى :

(بارياض) كأنك في سماء الملك يحيى وألك في السماء النيرات (1)

والأداة في هذين الشكلين هي « كأن » لا غيرها (2) ، ويرجع ذلك إلى أنها قد تأتي في صدارة الجملة العربية لتفيد التخيل وأمثلة الشكلين قليلة في « الشوقيات » لأنهما محصوران في أداة واحدة هي نفسها ضعيفة نسبة الشيوخ إذا قيست بالكاف .

والنظر العام في التشبيه المرسل على اختلاف ألوانه عند شوقي يسمح بابتداء الملاحظات التالية وتقرير ما ينجر عنها من نتائج تتعلق بأحكام ترتيب عناصر التشبيه :

فالصدارة هي للمشبه غالبا ولوجه الشبه أو الأداة نادرا ، ولا تكون للمشبه به .

والمرتبة الثانية هي للأداة في أكثر الأحيان فوجه الشبه أحيانا أخرى ، فاللمشبه . أما المشبه به فلا يرد في المرتبة الثانية .

والمرتبة الثالثة للمشبه به في أكثر من نصف الحالات تقريبا فللأداة ، ونادرا لوجه الشبه فيترتب عن ذلك أن المشبه لا يرد في المرتبة الثالثة .

والمرتبة الأخيرة هي لوجه الشبه في نصف الحالات فاللمشبه به وهي في القليل النادر للمشبه . أما الأداة فلا ترد في المرتبة الأخيرة .

وإذا ألفنا بين هذه المعطيات لاحظنا ظاهرة تترع إلى أن تكون قارة في التشبيه المرسل في شعر شوقي ، وتمثل - إذا صرفنا النظر عن مرتبة وجه الشبه - في ورود المشبه أولا . والأداة ثانيا ، فالمشبه به ثالثا :
م + أ + م به

وينتج عن ذلك أن المشبه والمشبه به لا يردان عند الشاعر إلا مفصولين : تفصلهما الأداة منفردة ، وهذا الغالب . أو الأداة يسبقها وجه الشبه أو يلحقها . ما عدا في حالات قليلة .

وهكذا يتضح أن كل مظاهر التغير في ترتيب عناصر التشبيه المرسل عند شوقي مرجعها إلى قلق وجه الشبه . وعدم استقرار مترلته .

أما الأدوات التي استخدم في التشبيه المرسل فهي الكاف وكأن وكما وحسب وخال ومثل . واشتق منها مثلما وعلى مثال . وأخيرا المفعول المطلق .

وقد دخلت أداة الكاف في تركيب نصف أمثلة التشبيه المرسل عند شوقي . تقريبا . أما النصف الباقي ، فأمثله مبنية على بقية الأدوات . بدون تمييز ولا تفاوت كبير . وقد بينا أن الكاف أداة ، مفرغة من كل

(1) ح 3 ص 42 . 33 .

(2) في حالات قليلة جدا وحدنا أداة التشبيه التي في الصدارة هي « كما » أو مل . وذلك في نراكيب تقدم فيها المفعول المطلق الواقع جملة على كافة عناصر الجملة الفعلية ، انظر باب التقديم والتأخير .

دلالة لغوية نضيف إلى ذلك أن الأغلبية الساحقة من الصور التي أداتها الكاف ، كان شكلها « أصليا » ، أي ورد المشبه منها في المرتبة الأولى ، والأداة في الثانية ، والمشبه به في الثالثة ، ووجه الشبه في الأخيرة .

ويلى الكاف في الشروع أداة كأن . وهذه الأداة – إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه والمشبه به – تحمل معنى التخيل ، فلها من القوة ما يكفيها لجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف ، فمعها نخطو خطوة نحو التسوية بين العنصرين الأساسيين .

**

إن ورود التشبيه في « الشوقيات » مرسلًا بالأهمية التي ذكرنا ، واتسام عناصره في ترتيبها بالمنطقية التي بينا ، مع غلبة الفصل بين العنصرين الرئيسيين فيه . وغلبة أداة الكاف في بنيته ، معطيات ، تشهد بأنّ هذا الضرب هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحا . وهذا يفسّر قوة طاقته الاخبارية ، ولكنه في نفس الوقت يعرب عن ضعف طاقته الإيحائية فهو أقلّ توغّلا في التصوير ولا يعدو أن يكون ترجمة للموصوف من هيئة إلى أخرى : وحتىّ عدم الاستقرار الذي لاحظنا في وجه الشبه ، لا يدلّ على تفنّن ذي بال بقدرما يكشف عن طبيعة هذا العنصر . فما وجه الشبه الا رابطا معنويّا .

وهذا الواقع الذي تشهد به هذه المعطيات ، يطابق الواقع الذي عليه شعر العرب عموما . ولعلنا نبيّن عطاء الشاعر الشخصي فيه ، في مصادر صورته ودلالاتها ، أكثر ممّا في مظاهر اخراجها .

الحذف في التشبيه :

ليس من الضروري – كما بينا – أن تتوفر كل العناصر في بناء الصورة التشبيهية .. فقد يستقيم التشبيه بثلاثة عناصر أو حتىّ باثنين فقط . أما المشبه والمشبه به فليسا عرضة للحذف باعتبارهما جوهرين وإنما الحذف من عوارض الرابطين اللفظي والمعنوي ، لأنهما ثانويان ، إلى درجة أنّهما قد يحذفان معا ولا يختل التشبيه لا بل يزداد قوة .

فيمكن حصر حالات الحذف الذي يطرأ على التشبيه الأصلي في ثلاث : حذف وجه الشبه وهذا الذي نسمّيه تشبيها مجملا ، وحذف الأداة وهذا هو التشبيه المؤكّد ، وحذف الأداة ووجه الشبه معا وهذا هو التشبيه البليغ .

ولشوقي تشبيهات موزّعة على كلّ هذه الأنواع بدون اختصاص ولكن مع تفاوت .

1) التشبيه المجمل :

أما المجمل فيتميز بتجرده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه ، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي من المتقبّل إلماما خاصّا بإطار الحديث أو ثقافة معيّنة واسعة تمكّنه من الوقوف على الهدف المقصود . الا أنّ شوقي لا يبدو ملهما إلى هذا النوع عن التشبيه كثيرا . « فالشوقيات » لا تمدّنا إلّا بأمثلة منه قليلة جدّا .

وقد وردت أغلب تشابيه شوقي المجملة باحلال المشبه المرتبة الأولى والأداة الثانية والمشبه به الثالثة . وهذا يؤكد النزعة العامة في التشبيه عند الشاعر إلى أن يكون بناؤه أصلي الترتيب .

أما أدوات التشبيه المجلد عند شوقي فتلاث : الكاف وكأن ، وتردان بنسبتين متعادلتين تقريبا ، فأداة مثل ، وهي أقلّ منهما استخداما .

— الكاف ، في قوله مشبها بكاءه على مفارقة أرض الأندلس بشعره في ديارها ومعالمها :
فَنَشْرِي الدَّمْعَ فِي الدَّمَنِ الْبَوَالِي كَنَظْمِي فِي كَوَاعِبِهَا الشَّبَابَا (1)
— كأن :

وَكَأَنَّ أَيَّامَ الْقَضَا وَ جَمِيعَهَا بِهِمِ الْجُمَعُ (2)
— مثل :

يَا نَاشِرَ الْعِلْمِ بِهِذِي الْبِلَادُ وَفَقَّتْ ، نَشْرُ الْعِلْمِ مِثْلُ الْجِهَادُ (3)

وقد تميزت بعض أمثلة التشبيه المجلد في « الشوقيات » بكونها تضمنت من العبارات ما يسمح بتبين وجه الشبه رغم تجردها من وجه الشبه الحقيقي . مما دعانا إلى اعتبار هذه التشابيه بين المرسل والمجلد ففي تشبيهه المضيق بحلق الليث في البيت التالي :

عَلَوْا فَوْقَ عَلِيَاءِ الْعَدُوِّ ، وَدُونَهُ مَضِيقٌ كَحَلْقِ اللَّيْثِ ، أَوْ هُوَ أَصْعَبُ (4)

عبارة « هو أصعب » تحصر وجه الشبه في الصعوبة ، وإن كان لا يصحّ اعتبارها وجه شبه على الحقيقة . وكذلك الشأن في هذا البيت الذي شبه فيه الحجة بالصباح :

وَحُجَّتُنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ وَلَيْسَ بِمُعْيِيكَ تَبْيَانُهَا (5)

فالعجز يمثل جملة استنافية . لا يصح اعتبارها وجه شبه للتشبيه المجلد الوارد في الصدر ، غير أنها تحدّد اتجاه وجه الشبه .

ولقد بحثنا عن السبب الذي من أجله قلّ حظّ هذا النوع من التشبيه في شعر شوقي فأنتهينا إلى أن التشبيه المجلد هو مجرد عملية تبويب للموصوفات ، وجمع بينها وبين صور ما مختارة على قدم المساواة ، بدون تعيين الموجب لجامع بين الطرفين وأنه يتميز بالاكتناز ويتطلب من القارئ اجتهادا خاصا . وهو من هذه

(1) ج 1 ص 64 ، 4 .

(2) ج 1 ص 158 ، 11 .

(3) ج 1 ص 116 ، 1 .

(4) ج 1 ص 42 ، 110 .

(5) ج 1 ص 262 ، 37 .

الناحية لا يختلف عن التشبيه البليغ وسنراه ، غير أن التشبيه البليغ مجرد كذلك من الأداة ، أي من المنبّه على التشبيه . وسنرى أن شوقي يكثر من البليغ نسيباً ، ممّا يوضح أن حذف الأداة ووجه الشبه معاً أحبّ إلى فن الشاعر من بقاء أحدهما . ومما يسمح باستنتاج أن وجود الرابط اللفظي بدون رابط معنوي في التشبيه المجلّم أحدث شيئاً من الخلل في الاتزان ، فكان سيبا رئيسياً في تفور الشاعر من هذا النوع من التشبيه . وهذا يفضي إلى اعتبار أن أكمل ما يكون عليه دور الأداة والمشبّه به هو في وجودهما معاً أو في حذفهما معاً .

2 - التشبيه المؤكّد :

هو الذي خلا من الأداة وتضمّن بقيّة العناصر . وإذا كان التشبيه المجلّم متميّزاً بخلوه من التفصيل ومقتضياً من المتقبّل إلماًما بظروف الكلام خاصّاً أو ثقافة مناسبة معيّنة لبلوغ المقصود ، فإنّ المؤكّد بتجرّده من الأداة يتخلّص من الخواجز الماديّة القائمة بين المشبّه والمشبّه به فيلتحم فيه الطرفان ليكونا شيئاً واحداً . ولا يقوم بصفة أكيدة على شرط سعة اطلاع المتقبّل أو سعة ثقافته . فالتشبيه المؤكّد يجمع إلى جانب فضل مزيد التقريب بين المحورين ضمان حدّ لا بأس به من الاهتداء إلى الهدف .

وإذا لم يكن التشبيه عند شوقي مؤكّداً إلاّ بنسبة محدودة فلاّته تضمّن رابطاً واحداً لا اثنين . فقد انفصم فيه تلازم الرابطين كما كان ذلك في التشبيه المجلّم . إلاّ أن بناء التشبيه مؤكّداً كان في صور شوقي أكثر من بنائه مجملّاً على كلّ حال . وذلك بفضل المرونة التي في المؤكّد على ما بيّنا .

أما ترتيب عناصر التشبيه المؤكّد فقد كان في الأغلبية السّاحقة على هذا الشكل : (م + م به + و) أي بورود المشبّه في المرتبة الأولى والمشبّه به في الثانية ووجه الشبه في الأخيرة . وهذا هو الترتيب « الأصلي » في المرسل إذا استثنينا الأداة ، وهكذا يتأكد من جديد مدى احترام الشاعر ما ينتظر المتقبّل عادة .

فمن أمثلة قوله مشبّها المَلَك بالشعاع :

أَنْتَ شُعَاعٌ مِّنْ عَلٍ أَنْزَلَهُ اللَّهُ هُدًى (1)

ومن الأمثلة النادرة التي تغيّر فيها ترتيب عناصر التشبيه ، قوله مشبّها محمداً رسول الله بالأمّ فبالأب ، وقد تقدّم فيه وجه الشبه على المشبّه به فاحتلّ الصدارة :

وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ هَذَا فِي الدُّنْيَا هُمَا الرَّحِمَاءُ (2)

وفي حالات أخرى نادرة كذلك ، فصل فيها وجه الشبه بين المشبّه والمشبّه به . من ذلك هذا البيت الذي شبه فيه الحياة بالسراب :

وَمَا الْحَيَاةُ إِذَا أَظْمَتَ ، وَإِنْ خَدَعَتْ أَلَا سَرَابٌ عَلَى صَحْرَاءَ يَلْتَمِعُ (3)

(1) ج 2 ص 28 ، 7 .

(2) ج 1 ص 34 ، 32 وانظر ج 1 ص 17 ، 44 .

(3) ج 1 ص 155 ، 30 .

3 - التشبيه البليغ :

هو التشبيه الذي تجرّد من الأداة ومن وجه الشبه معا ، وقام على العنصرين الجوهريتين فحسب . فهذا الأسلوب بخلوّه من الأداة يتميّز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به ، وبتجرّده من وجه الشبه يتميّز باجمال التقريب بينهما ، مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوّي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة . والمقصود بالتجرّد من الرابطين الحالات التي يمكن فيها الحديث عن حذف أو استغناء ، كما يمكن تصوّر ظهور المحذوف فيها بدون كبير تأويل .

وهذا الأسلوب لا يخلو من مرونة ، فهو يحتلّ الدرجة الثانية في الشيوخ بعد التشبيه المرسل في «الشوقيات» . ونفسر تفوّق نسبته على نسبتي المجل والمؤكد بكون رابطيه يتلازمان في الحذف ، بينما في المجل كما في المؤكد يحذف رابط ويبقى رابط .

والصورة الغالبة التي يرد عليها هذا النوع من التشبيه في «الشوقيات» يكون فيها المشبه به مسندا خبرا لمبتدأ أو لناسخ .

— في تشبيه الجهل بالموت :

وَالْجَهْلُ مَوْتُ : فَاِنْ أُوتِيَ مُعْجِزَةً فَابَعَثْ مِنَ الْجَهْلِ : أَوْ فَابَعَثْ مِنَ الرَّجْمِ (1)

— في تشبيه الأدباء بالشموس :

أَدَبَاؤُكَ الزُّهْرُ الشَّمْسُ . وَلَا أَرَى أَرْضًا تَمْخَضُ بِالشَّمْسِ سِوَاكَ (2)

وَلَا يَكُونُ الْمَشْبَهُ بِهِ فَاعِلًا أَوْ نَائِبَ فَاعِلٍ أَوْ مَفْعُولًا إِلَّا قَلِيلًا (3) .

— نائب فاعل ثم فاعل في تشبيه سعد زغلول بعمر بن العاص فبسحبان وائل :

وَلَوْ زُلْتُ غُيْبَ (عَمْرُو) الْأُمُورِ وَأَخْلَى الْمَنَابِرَ (سَحَابُهَا) (4)

— مفعول في تشبيه الماء بالأجر والرحمات :

وَمَا سَكَبَ الْمِيزَابُ مَاءً . وَإِنَّمَا : أَفَاضَ عَلَيْكَ الْأَجَرَ وَالرَّحْمَاتِ (5)

وأكثر ما يخرج التشبيه البليغ عند شوقي خلوا من أساليب التأكيد اللفظية أو التركيبية ولكننا وجدناه مدعما بأساليب متنوعة تبين المدلول ، أحيانا .

(1) ج 1 ص 190 ، 117 .

(2) ج 2 ص 178 ، 45 .

(3) يرد نادرا مضافا الى المشبه ج 1 ص 59 ، 23 ، وتمييزا مجرورا ، المرجع السابق ، 40 .

(4) ج 1 ص 262 ، 15 .

(5) ج 1 ص 98 ، 7 .

منها تأكيد التشبيه بأداة كل

خَطَاكَ فِي الْحَقِّ كَانَتْ كُلُّهَا كَرَمًا وَأَنْتَ أَكْرَمُ فِي حَقِّنِ الدَّمِ السَّرِبِ (1)

أو بناؤه التشبيه البليغ على تركيب الحصر :

في تشبيه الخالق بالعلم :

لَوْ يُرَى اللَّهُ بِمُضْبَاحٍ لَمَّا كَانَ إِلَّا الْعِلْمَ حَمَلٌ اللَّهُ شَانَا (2)

في تشبيه الماء بالأجر والرحمات :

وَمَا سَكَبَ الْمِيزَابُ مَاءً ، وَإِنَّمَا أَفَاضَ عَلَيْكَ الْأَجْرَ وَالرَّحِمَاتِ (3)

أو تسخير الاستدراك لغاية التشبيه بعد التحقيق كما في قوله مشبها الماء بوريد الحياة وشريانها :

وَمَا هُوَ مَاءٌ ، وَلَكِنَّهُ وَرِيدُ الْحَيَاةِ وَشِرْيَانُهَا (4)

على أن الشاعر بقدر ما يزداد تقننا في اخراج التشبيه البليغ وتدعيمه بأكثر ما يمكن من أساليب البيان ، يتدرج به نحو ما يسمى بالتشبيه الضمني .

تأكد — بالنظر إلى شكاك التشبيه التي طرأ الحذف على بعض عناصرها — نزعة الشاعر إلى إقامة التشبيه على ترتيب أصلي .

ويتجلى في مختلف هذه الأشكال أن الرابطين : اللفظي (أداة التشبيه) والمعنوي (وجه الشبه) يتزعان في شعر شوقي إلى التلازم في الحضور أو الغياب . وأن أكمل ما يكون عليه دورهما هو في وجودهما معا أو حذفهما معا . هذا الذي يفسر تفوق نسبة المرسل على البليغ ، وتفوق نسبة البليغ على المؤكد ، تفوق نسبة المؤكد على المجمل . لكن تدرج هذا السلم يفسر أيضا باختلاف درجة التوغل في التشبيه من ناحية ، واختلاف درجة الوضوح من ناحية أخرى . فالبليغ أكثر شيوعا من المؤكد والمجمل لأنه أوغل منهما ، ولكنه أقل شيوعا من المرسل لأنه أقل وضوحا منه .

يفضي بنا ذلك إلى تقرير أن شوقي في بناء صورته يبقى حريصا على شيئين معا : إصابة الهدف بأقرب سبيل مع أبلغ التأثير .

(1) ج 1 ص 59 ، 4 .

(2) ج 2 ص 188 ، 14 .

(3) ج 1 ص 98 ، 7 .

(4) ج 1 ص 262 ، 39 .

1 - التشبيه المقلوب :

هو عملية من التصوير أهم مظاهرها تبادل المشبه والمشبه به مرتبتيهما . وكثيرا ما يتبع ذلك حذف الأداة ووجه الشبه . فالتشبيه المقلوب قوامه التغير النهائي في مرتبتى عنصريه الجوهريين والحذف الغالب على عنصريه الثانويين . على هذا الأساس يتميز المقلوب من التشابه بثلاث نواح : الالتحام بين طرفيه الرئيسيين واجمال العلاقة بينهما وانحصار الصورة المشبه بها في المشبه بمقتضى التقديم والتأخير الطارئ على التركيب . مما يوجه المتقبل في الصورة التي من هذا النوع إلى البحث عن وجه الاختلاف بين المشبه والمشبه به لا عن وجه الشبه بسبب ما يبنى عليه التشبيه المقلوب من ادعاء أن وجه الشبه أقوى وأظهر منه في المشبه به .

أما حظ هذا النوع عن التشبيه فقليل في « الشوقيات » فهو أقل أنواع التشبيه اعتمادا وأغلب ما ورد منه كان على الشكل المنتظر : المشبه به فالمشبه ، وكان خاليا من الأداة ووجه الشبه .

من ذلك قوله في تشبيه القلب بالدرع :

وَسِرْتُ وَمِلْتُ الْأَرْضَ حَوْلَكَ أَذْرُعٌ وَدَرَعُكَ قَلْبٌ خَاشِعٌ وَصَلَاةٌ (1)

ولم نعثر في دراستنا للتشبيه المقلوب إلا على نماذج قليلة تخرج عن هذا الشكل . فمن ذلك هذه الصورة وقد خرجت مؤكدة بأداة كأن التي وردت في صدارتها :

وَلَيْلٍ كَأَنَّ الْحَشَرَ مَطْلَعُ فَجْرِهِ تَرَاءَتْ دُمُوعِي فِيهِ سَابِقَةَ الْفَجْرِ (2)

أو هذه في تشبيه الموج بالمنايا وقد صحب المشبه والمشبه به فيها وجه الشبه :

تَرُوحُ الْمَنَايَا الزَّرْقُ فِيهِ وَتَغْتَدِي وَمَا هِيَ إِلَّا الْمَوْجُ يَأْتِي وَيَذْهَبُ (3)

ومن التشبيه المقلوب ما ورد طرفاه مصحوبين بوجه اختلاف لا بوجه شبه كالصورة التي في هذا البيت وقد شبه فيها القد بالبان :

مَا الْبَانُ إِلَّا قَدُّهُ لَوْ تَيَّمَتْ قَلْبًا غَصُونُهُ (4)

مع الملاحظ أن الحالات التي ذكر فيها وجه الشبه أو وجه الاختلاف تقوم على تركيب الحصر كما يتجلى من المثالين الأخيرين .

(1) ح 1 ص 92 ، 21 .

(2) ج 2 ص 126 ، 4 .

(3) ح 1 ص 42 ، 64 .

(4) ح 2 ص 141 ، 7 .

والغالب في المشبه به أن يرد مسندا إليه ، مبتدأ أو اسما لناسخ ، والمشبه مسندا ، خيرا لمبتدأ هو المشبه به أو لناسخ كما يتضح من الأمثلة السابقة لكن العلاقة بينهما قد لا تكون قائمة على الاسناد . هكذا نجد المشبه به مبدلا منه ، والمشبه بدلا ، كما في قوله مشبها الذكر والسنة بالنورين :

بِأَيْمَانِهِمْ نُورَانِ : ذِكْرٌ وَمَنْنَةٌ فَمَا بِالْهُمِّ فِي حَالِكِ الظُّلُمَاتِ (1)

وقد يرد المشبه به مفعولا به أولا والمشبه مفعولا ثانيا كما في هذه الصورة التي شبه فيها الألسن بسيوف الهند :

وَالْجَاعِلِينَ سِيُوفَ الْهِنْدِ أَلْسُنَهُمْ وَالْكَاتِبِينَ بِأَطْرَافِ الْقَنَاسِلِ

يفضي التشبيه المقلوب بالموصوف وصورته إلى المطابقة التامة بحيث يخرجهما مدمجين في لوحة واحدة ، لا سبيل إلى التفريق بينهما ، فيشترى بذلك المشهد ويقوى الأثر على غرار ما تم في الشريط التالي في وصف لبنان :

وَكَاَنَّ أَيَّامَ الشَّبَابِ رُبُوعُهُ وَكَذَا أَحْلَامَ الْكِبَالِ يَوْثُهُ
وَكَاَنَّ رِيْعَانَ الصَّبَا رِيْحَانُهُ سُرُّ السُّرُورِ يَجُودُهُ وَيَقْوَتُهُ
وَكَاَنَّ أَثْدَاءَ النَّوَاحِدِ تَيْبُهُ وَكَذَا أَقْرَاطَ الْوَلَائِدِ ثَوْتُهُ (2)

2 - التشبيه الضمني :

لعل التشبيه الضمني أبرز مظاهر التفنن في التشبيه . فهو لا يقتيد بعناصر معينة ولا بترتيب فيها خاص ولا بروابط محدودة ومن ثم هو لا يحدد الصلة بين الطرفين ، فالمتقبل مجال واسع لتصوّر الصلة فيه بين المشبه والمشبه به . والدليل فيه على امكانية التقريب بين الطرفين ، هو السياق .

ويتميز التشبيه الضمني عند العرب - حسبما نيتنا من أمثلتهم - بقيامه على حكم أو حقائق خرجت مخرج الحكم . وتكون هذه الحكم مستقلة التركيب عادة مستأنفة . وان مقياسا على هذا المستوى من الضبط كهذا لا يمكن الا أن يسهل عملية التفتن للتشبيه الضمني ويحفظ هذا النوع من خطر مرونة الحد وامكانية الالتباس .

غير أن النظر في شعر شوقي وتجريد الصور اضطرنا إلى توسيع مفهوم « الضمنية » وعدم الوقوف به عند التصوير باعتماد الحكمة . ذلك أن توغل الشاعر في التفنن في اخراج التشبيه في كثير من الأحيان في جملة حذف الأداة وحدها أو في حالة حذفها وحذف وجه الشبه معها ، انتهى به إلى صور هي من التشبيه المؤكد أو البليغ غير أنها لا تتسع لتصوّر ظهور المحذوف فيها إلا بكثير من التأويل هو التأويل الذي يقتضيه التشبيه الذي اصطلح عليه بالضمنى . هي صور لا يجوز الحديث فيها عن حذف في العناصر

(1) ج 1 ص 98 ، 38 . وانظر ج 2 ص 17 ، 18 .

(2) ج 2 ص 150 ، 32 - 34

هذا الصنف من الصور حقيق . رأينا أن يدرس في قسم خاص أو أن يكون محله أول باب التشبيه الضمني باعتباره تشبيها تخفى فيه منبهات التشبيه المؤكد والبلغ خفاء لطيفا ، وإن لم يقم على الحكمة .

أ - التشبيه الضمني الخفي :

التشبيه الضمني الخفي هو تشبيه مؤكد وزيادة أو تشبيه بليغ وزيادة ، فأقصى عناصره المتضمنة ثلاثة وأدناها اثنان . ويزيد على الأولين بانقطاع الصلة بين الموصوف وصورته في ظاهر التركيب . فنعرف قسميه اعتمادا على وجود وجه الشبه أو عدمه ، إذ منه ما بان فيه وجه الشبه ، ومنه ما تجرد منه .

وأهم ما يلفت الانتباه في هذا النوع من التشبيه هو مظاهر التضمن التصويري ، وليس ههنا الموقف على هذه المظاهر ، وأعسر منه محاولة إخضاعها لأشكال بيانية تحدد اتجاهات البنية فيها . ولكننا نستطيع تقرير الملاحظات التالية في شأنه .

— فيما ظهر فيه وجه الشبه :

أول مظهر من مظاهر التضمن التصويري في شعر « الشوقيات » هو حذف المشبه به في التركيب ، والاشارة إليه ببعض ما يتعلق به . فأساس التضمن فيه هو التكنية . وشأنه في بابيه هو شأن الاستعارة المكنية في بابها .

شبه الشاعر الطائفة مثلا بالدابة ، ولم يذكر الدابة وإنما ذكر بعض ما يتعلق بها :

مُسْرَجٌ فِي كُلِّ حِينٍ مُلْجَمٌ كَامِلُ الْعُدَّةِ ، مَرْمُوقُ الرُّوَاءِ (1)

وشبه المرأة بالخالق بدون أن يذكر الخالق :

لَوْلَا التَّقَى لَقُلْتُ لَمْ يَخْلُقْ سِوَاكَ الْوَلَدَا (2)

وشبه مدينة دمشق بالجنة وقد ذكر بعض أوصافها المذكورة في القرآن دون أن يذكر لفظ الجنة :

وَتَحْتِ جَنَّاتِكَ الْأَزْهَارُ تَجْرِي وَمِلْءُ رَبَّكَ أَوْرَاقُ وَوُرُقُ (3)

ومن مظاهر التضمن التصويري كذلك التشبيه بتركيب مستقل على أساس الاستئناف غالبا ، مما يوهم بأن الشاعر أخذ في حديث جديد غير السابق ، ولكن الحقيقة أنه لم يتحول عن الأول ، ومن أمثله قوله مشبها الأمير والوزير بالسرايين :

ضَلَّ الْأَمِيرُ ، كَمَا ضَلَّ الْوَزِيرُ بِهِمْ كَلَّا السَّرَّابِينَ أَظْمَأْهُمْ ، وَلَمْ يَصُبْ (4)

(1) ج 2 ص 3 ، 29 .

(2) ج 2 ص 28 ، 10 .

(3) ج 2 ص 74 ، 6 .

(4) ج 1 ص 59 ، 42 .

أو تشبيه الشاعر نفسه بالبحري في الاقبال على وصف المعالم :

وعظَ (البحريّ) ابوانُ (كيسرى) وشفتني القصورُ منْ (عبدِ شمس) (1)

وقد يقوم التضمين التصويري على أساليب أخرى لا يضمها حصر ، من ذلك اعتماد تقي الاختلاف لاثبات التشابه كما في قوله مشبها النساء المصريات بالموميات :

هَلْ بَيَّنَّهُنَّ جَوَامِدُأ فرقُ وَبَيَّنَ المُمِيَّاتِ ؟

واعتماد أسلوب تقي وجه الشبه عن المشبه به كما يتضح من تشبيهه اللورد كانارفون بسحبان واثل في قوله :

فَرَفَعْتَ رُكْنًا للقَضِيَّةِ ، لم يكنْ (سحبانُ) يرفعه بسحرٍ خطَّابِه (2)

— وفيما لم يظهر فيه وجه الشبه :

تعددت مظاهر التفنن في التضمين التصويري كذلك ، على أن أبرز هذه المظاهر هو إضافة الضمير المطابق للمشبه إلى المشبه به كقوله مشبها المنايا بالثعبان ذي النابين في هذا البيت :

منا يَا أبى اللهُ اذْ سَاوَرَتْكَ فَلََمْ يَلْتَقَ نَابِيَهْ ثُعْبَانُهَا (3)

وقد استخدم الأسلوب عينه في القصيدة نفسها مشبها رؤوس الأموال بالشیطان ذي القرنين :

وَلَكِنْ رُؤُوسٌ لَأَمْوَالِهِمْ يُحَرِّكُ قَرْنِيَهْ شَيْطَانُهَا (4)

وقال في قصيدة أخرى مشبها الأخلاق بالصخرة :

فَلَوْ أَنَّ أَخْلَاقَ الرِّجَالِ تَصَوَّرَتْ لَرَأَيْتَ صَخْرَتَهَا أَسَاسًا فِيكَ (5)

ومن المظاهر الجوهرية في التضمين التصويري ما يسميه العرب بأسلوب « التشكك » ويكون في صور يقوم تركيبها على استفهامات متعاطفة تفيد الإيهام بالتحير كما في تشبيه الليالي بالساعات لغاية استقصار الطويل :

سَأَلْتُ الْقَلْبَ عَنْ نِلْكَ اللَّيَالِي أَكُنَّ لَيْلًا أَمْ كُنَّ سَاعَةً ؟ (6)

أو تشبيه الأمواج بكتاب الدهر فبصحف القدر استعظاما للبسيط وإخراجا لما هو رهين الحاسة والعقل

إلى ما وراء العقل :

رَاكِبَ الْبَحْرِ ، أَمْوَجٌ مَا تَرَى ؟ أم كتابُ الدهرِ أم صُحُفُ الْقَدَرِ ؟ (7)

(1) ج 2 ص 44 ، 48 .

(2) ج 1 ص 84 ، 55 .

(3) ج 1 ص 262 ، 11 .

(4) المرجع نفسه ، 47 .

(5) ج 1 ص 163 ، 16 .

(6) ج 1 ص 154 ، 7 .

(7) ج 2 ص 160 ، 16 . وانظر أمثلة أخرى في ج 2 ص 169 ، 1 وج 3 ص 104 ، 7 وج 3 ص 125 ، 1 .

ومن أساليب التضمن التصويري عند شوقي الإشارة الخاطفة إلى أحداث قديمة تنمي إلى سجل الثقافة العامة . قال مشبها القطار بالذئب الذي ادعى إخوة يوسف لدى أيهم يعقوب أنه أكل ابنه :

يَعْقُوبُ مِنْ ذِئْبٍ بَكَى مُشْفِقًا فكيف أنياب الحديد الحداد ؟ (1)

وقال كذلك مشبها مقدم الغرباء إلى الوطن بوصول قميص يوسف إلى أبيه يعقوب :

وَإِذَا أَتَاهُ مُبَشِّرٌ بِقُدُومِهِمْ فمن القميص ومن شدي أردانيه (2)

ب - التشبيه الضمني الحكمي :

هذا النوع من التشبيه هو وحده المعتبر تشبيها ضمنيا عند العرب ، أو تلميحاً . والعرب في اعتباره أحسن النماذج على التضمن التصويري محقون ، ولعلهم حصروا فيه التشبيه الضمني بسبب قيامه على الحكمة وعلى فصل التركيب الحكمي عن التركيب الأصلي استئنافاً ، لكن لا الحكمة مقياس ولا الفصل مقياس للتضمن التصويري ، فقد يكون التشبيه ضمنيا بغير حكمة ولا فصل كما بينا .

والملاحظ أن قسماً فقط من حكم شوقي الوافرة ، كانت له مساهمة واضحة في اعداد صور التشبيه الضمني في « الشوقيات » .

وقد كانت هذه الصور الحكمية متنوعة المصادر ، ولكتنا نجعلها في مصدرين : صنف من الصور يندرج في نطاق الحياة اليومية المتواضعة وآخر يندرج في نطاق الحياة الفكرية السامية ، والصنفان متفاوتان جداً ، فأكبر الحظوظ هو للنصف الأول :

— التشايب من الحياة اليومية :

تشبيه الشرق المتجمد بالنائم :

أَيْهَا الشَّرْقُ انْتَبَهْ مِنْ غَفْلَةٍ مات مَنْ فِي طُرُقَاتِ السَّيْلِ نَامًا (3)

تشبيه الساعي إلى الفرقة ، بالمقص :

لَا يَعْجِبَنَّكُمْ سَاعٍ بِتَفْرِقَةٍ انَّ المَقْصَّ خَفِيفٌ حِينَ يَقْتَطَعُ (4)

تشبيه النفس بالمرضى المذبذبة والراحة بالموت :

فَإِنْ يَجِدُوا لِلنَّفْسِ بِالْعُودِ رَاحَةً فقد يشتهي الموت المريض المذبذب (5)

(1) ج 1 ص 116 ، 28 .

(2) ج 1 ص 269 ، 5 .

(3) ج 1 ص 88 ، 55 .

(4) ج 1 ص 155 ، 12 .

(5) ج 1 ص 42 ، 246 .

تشبيه النفس المخفية بالعروس المحجوبة :

بَلْ مَا يَضُرُّكَ لَوْ سَمَحْتَ بِجَلْوَةِ ؟
لَيْسَ الْحِجَابُ لِمَنْ يَعْزُّ مَنَالُهُ

انَّ العَرُوسَ كَثِيرَةَ الْمُتَطَلِّعِ
انَّ الْحِجَابَ لِهَيْثُنْ لَمْ يَمْنَعِ (1)

تشبيه الدستور بالشرع :

وَحَنُّوا بِنَاءَ الْمَلِكِ عَنْ دُسْتُورِكُمْ

انَّ الشَّرَاعَ مُثْقِفُ الْمَلَأَحِ (2)

تشبيه شكبير بعد موته بالليث الهالك :

لَنْ تَمْشَى الْبِلَى تَحْتَ الثَّرَابِ بِهِ

لَا يُؤْكَلُ اللَّيْثُ إِلَّا وَهُوَ أَشْلَاءُ (3)

.. التشايبه من الحياة الفكرية :

تشبيه المتشابهين في الأثر السيء بالشرّ يجذب الشرّ :

وَلِكُلِّ شَيْعَةٍ مِنْ جِنْسِهِ

إِنَّ لِلشَّرِّ إِلَى الشَّرِّ انْجِدَابَا (4)

تشبيه الجهل بيدي عزرائيل :

الْجَهْلُ لَا تَحْيَى عَلَيْهِ جَمَاعَةٌ

كَيْفَ الْحَيَاةُ عَلَى يَدَيَّ عِزْرِيلاً ؟ (5)

تشبيه الحيلة المستحيلة بالعناء :

شَقِيتُمْ بِهَا مِنْ حِيلَةٍ مُسْتَحِيلَةٍ

وَأَيْنَ مِنَ الْمُحْتَالِ عَنَاءُ مُغْرَبُ ؟ (6)

..

إنَّ التشبيه الضمني وافر في « الشوقيات » ، وإنَّ أشكاله لتعدّد وتتنوّع بحيث تستعصي على الحصر . ونفسر هذا الحظّ وهذه الثروة بالعمق الذي يميّز به نظر الشاعر في هذا التشبيه ، وإن لم يسلم أحياناً من التعمية والغموض . فهذا العمق محدود وهو كذلك نسبيّ لأنّه ليس شائعاً في كلّ أنواع التشبيه .

3 - التشبيه بين أساليب الكلام وأغراضه

من مظاهر عمق التشبيه في « الشوقيات » توغل الشاعر في وصف مشبه واحد بصور متنوّعة ، متعدّدة ، في سياق واحد ، أو وصف مجموعة من المشبهات ، كلّ مشبه على حدة بصورة خاصة . فالتوغل المقصود

(1) ج 2 ص 60 ، 5 و 6 .

(2) ج 2 ص 153 ، 50 .

(3) ج 2 ص 6 ، 33 .

(4) ج 2 ص 18 ، 36 .

(5) ج 1 ص 180 ، 30 .

(6) ج 1 ص 42 ، 239 .

هنا يقوم على الاكثار من الصور في السياق الواحد ، وتنويعها لا على مسيل تركيب المشبه والصورة المشبه بها ، الذي هو قوام التمثيل ، ولا على أساس التقيّد بنوع من أشكال التشبيه خاص ، الذي هو قوام الاستعارة ، على أن كلاً من التمثيل والاستعارة من مظاهر التوغل في التشبيه وسيمرّان .

والجمع بين اللوحات المتعددة المتنوعة يولد أشرطة طويلة ، تحوج الدارس - إلى جانب النظر في فنّ اخراج كل لوحة على حدة - إلى التأمل في حقيقة تعايش الصور المختلفة ومدى تأثير بعضها في البعض الآخر ودورها مجتمعة في خلق الجوّ الشعري .

هذا هو العامل الأساسي الذي دفع كثيراً من النقاد القدامى والمحدثين - في رأينا - إلى التردّد في ضبط حقيقة التشبيه وبصفة عامة في حقيقة الوصف . فهو عند البعض أسلوب من أساليب الكلام ، وعند الآخرين غرض من أغراضه (1) .

والحق أن الشريط الوصفي إذا ورد في القصيدة - كما نتبيّن ذلك في كثير من مواطن شعر شوقي - قلت أبياته أو كثرت ، مثلاً وقفه تأمل في القصيدة بسبب قيامه على التشريع ومرحلة سكون (2) في سير الأحداث ، غير أنها مرحلة تحرك كبير في مستوى إطار الكلام . فعملية استعراض الصور المشبه بها وتحليلها تحل محلّ عملية تحليل ذات المشبه ، أو بعبارة أبسط الأسلوب يحل محلّ الغرض .

ولا يعدو التشبيه عندنا أن يكون - مهما كان مداه ، ومهما كان الأمر - أسلوباً من أساليب التعبير ، لأن نقطة الانطلاق فيه - على الأقل فيما يوحى به ظاهر النصوص - موضوع غير موضوع التشبيه ، حتى وإن كان الموضوع الذي يشترط الشاعر البحث فيه مجرد تعلّة لبلوغ التشبيه .

ومن الأشرطة البيانية في ذلك ، المشهد التالي في وصف العلكم التركي ، وقد ورد خاتمة لقصيدة بعنوان «الهلal الأحمر» :

أَبْنَى الْأَهْلَةِ عِنْدَ اللَّهِ الْوَانَا	هَذَا الْهَلَالُ الَّذِي تُحْيُونَ لَيْلَتَهُ
وَمَا سِوَاهُ مِنْ الْأَعْلَامِ شَيْطَانَا	أَرَاهُ مِنْ بَيْنِ أَعْلَامِ الْوَغَى مَلَكًا
حَتَّى إِذَا قِيلَ مَاتُوا اخْضَرَّ رَيْحَانَا	فَإِنْ قَفِيهِ مِنْ الْجَرَحَى مُشَاكَلَةً
كَأَنَّمَا رَفَعُوا لِلنَّاسِ قُرْآنَا	لِحَامِلِيهِ جَلَالٌ مِنْهُ مُقْتَبَسٌ
دَمُ الْبَرَى ذِكِي ، الشَّيْبِ عُثْمَانَا	كَأَنَّ مَا أَحْمَرَّ مِنْهُ حَوْلَ غُرَّتِهِ
نُورُ الشَّهِيدِ الَّذِي قَدْ مَاتَ ظَمَانَا	كَأَنَّ مَا أَبْيَضَ فِي أَثْنَاءِ حُمَرَتِهِ
قَدْ قَلَّدَ الْأَفْقَ يَأْقُوتَا وَمَرْجَانَا	كَأَنَّهُ شَفَقٌ تَسْمُو الْعَيُونُ لَهُ
يُشِيرُ حَيْثُ بَدَأَ وَجَدًا وَأَشْجَانَا	كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْعِشَاقِ مُخْتَضَبٌ

(1) بل الأمر عند البعض يصل إلى الفصل بين التشبيه والوصف واعتبار كل منهما غرضاً قائم الذات . انظر مثلاً : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 61 .

(2) Point-mort

كَأَنَّهُ مِنْ جَمَالٍ رَائِعٍ وَهُدًى خُدُودُ يُوسُفَ لَمَّا عَفَّ وَلَهَافًا
كَأَنَّهُ وَرْدَةٌ حَمْرَاءُ زَاهِيَةٌ فِي الْخُلْدِ قَدْ فَتَحَتْ فِي كَفِّ رِضْوَانًا (1)

فالمشبه هنا واحد يقابله معرض من الأوصاف مستوحى من ثلاثة مستويات : القصص القرآني ،
- والتاريخ الاسلامي - وعالم الطبيعة .

ومن الأشرطة التي تعددت فيها المشبهات وكان لكل منها صورة خاصة هذه الأبيات في وصف عناصر
الطبيعة :

وَلَقَدْ تَمَرُّ عَلَى الْغَدِيرِ تَخَالَهُ
حَلُّو التَّسْلِسِلِ مَوْجُهُ وَجَرِيرُهُ
مَدَّتْ سَوَاعِدَ مَائِهِ وَتَأَلَّقَتْ
يَنَسَابُ فِي مَخْضَلَةٍ مُبْتَلَّةٍ
زَهْرَاءُ عَوْنُ الْعَاشِقِينَ عَلَى الْهَوَى
قَامَ الْجَلِيدُ بِهَا وَسَالَ . كَأَنَّهُ
وَتَرَى السَّمَاءَ ضُحًى وَفِي جَنَحِ الدُّجَى
فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ سَلَكْتَ وَمَذْهَبِ
مِنْ كُلِّ مَنَهَمِرِ الْجَوَانِبِ وَالذُّرَى
عَقْدَ الضَّرِيبُ لَهُ عِمَامَةٌ فَارِعِ
وَمُكَذَّبِ بِالْجِنِّ رِبْعَ لِيَصَوْتِهَا
مَلَأَ الْفَضَاءَ عَلَى الْمَسَامِعِ ضَجَّةٌ
وَكَأَنَّمَا طُوفَانُ نُوحٍ مَا نَرَى
يَجْرِي عَلَى مِثْلِ الصَّرَاطِ وَتَارَةٍ
الَّتِي مِرْآةٌ زَهَتْ بِإِطَارِ
كَأَنَّمَا لِي مَرَّتْ عَلَى أَوْتَارِ
فِيهَا الْجَوَاهِرُ مِنْ حَصَى وَجِمَارِ
مَنْسُوجَةٍ مِنْ سُندُسٍ وَنُضَارِ
مُخْتَارَةِ الشُّعْرَاءِ فِي آذَارِ
دَمْعِ الصَّبَابَةِ بَلَّ غُضْنَ عَذَارِ
مُنْشَقَّةٌ فِي أَنْهَرٍ وَبِحَارِ
جِبْلَانٍ مِنْ صَخَرٍ وَمَاءٍ جَارِ
غَمْرِ الْحَضِيضِ ، مُجَلَّلٌ بِوَقَارِ
جَمِّ الْمَهَابَةِ مِنْ شُبُوحِ نِزَارِ
فِي الْمَاءِ مُنْحَدِرًا وَفِي التَّيَارِ
فَكَأَنَّمَا مَلَأَ الْجِهَاتِ ضَوَارِي
وَالْفُلُكُ قَدْ مُسَخَتْ حَيْثُ قَطَارِ
مَا بَيْنَ هَاوِيَّةٍ وَجُرُفِ هَارِي (2)

لم يخل هذا الشريط من الاستعارة ، ولكنه زاخر بالتشابه . ويسهل أن نتيقن فيه قسمين وفي كليهما
كانت الموصوفات عناصر من الطبيعة الجامدة (الغدير ، الماء ، النبات ، الجليد ..) لكن الصورة الواصفة
في القسم الأول كانت عناصر جميلة (مرآة ، أنامل ، جواهر ..) وفي القسم الثاني كانت عناصر مريعة
(صوت الجن ، الضواري ، طوفان نوح ، القطار الحثيث ..) ، فللشريط مرحلتان : مرحلة وصف الطبيعة
الهائلة ومرحلة وصف الطبيعة الهائجة .

(1) ج 1 ص 245 ، 21 - 29 . وينظر في ج 2 ص 9 ، 1 - 6 .

(2) ج 2 ص 36 ، 15 - 28 . وينظر في ج 1 ص 42 ، في مواطن عديدة . نذكر أبرزها : 48 - 109/52 - 191/114 - 206 .

تشبيه التمثيل :

من أساليب التشبيه ما لا يُكفى فيه بالتقريب بين عنصرين في مظهريهما البسيطين بل يتجاوز ذلك إلى حال كلّ منهما وهيئته الخاصة البيّنة بظروف حاقة أو عوامل مساعدة على إبراز حقيقته فيقرب بين الشيء في إطاره المميز ذاك والشيء الآخر . ويعتمد العرب في بيان الفرق بين التشبيه البسيط وتشبيه التمثيل على اختلاف صورة وجه الشبه بينهما فهي مترعة من مفرد في البسيط ومترعة من متعدّد في تشبيه التمثيل . ومرجع اختلاف وجه الشبه إلى تركيب صورة المشبه وتركيب صورة المشبه به ، مما يميّز هذا النوع من التشبيه بشيء من العمق ، يتمثل في التحليل الضائفي الذي يخص به المدلول .

وحظّ هذا النوع من التشبيه وافر في « الشوقيات » نسيّاً ، على أن توزيعه في قصائدها يختلف من إطار إلى آخر ، وأكبر إطار يبدو أخصب له هو إطار الوصف ، ولئن كنّا لا نعتبر الوصف غرضاً من الأغراض لأنه لا تكاد تخلو منه قصيدة مهما كان اتجاهها ، فإن من الأغراض ما يكون الوصف فيها مقوماً أساسياً ، وتلك هي التي زرعت فيها أغلب تشابه شوقي التمثيلية .

وانه من العسير أن نجد سيلاً إلى تصنيف تشابه الشاعر التمثيلية تصنيفاً علمياً مفيداً أو حتى تصنيفاً يداغوجياً متكلفاً . لأنها ترد بأداة وبدون أداة ، والأداة فيها إذا وردت تنوّعت من صورة إلى أخرى . ولذلك سنكتفي بإيراد نماذج مما وفق الشاعر فيه إلى اختيار الصّور واخضاعها لتطابق منسجم ، وأخرى مما أخفق فيها بسبب تناسب بعض عناصر الصورتين المركبتين وتنافر بعضها الآخر ، أو تنافر جميع العناصر . فمما وفق فيه قوله :

مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مَقْبَلًا مَرَّ الشَّفَاهِ عَلَى خُدُودِ مِلاَحِ (1)

حيث شبه النسيم يمرّ بصفحتي الورد بالشفاه تمرّ على الخلود .

وقوله مشبها الحياة يعلّقها الانسان في عهد الصبا بالرياض يعلّقها في آذار :

مَثَلُ الْحَيَاةِ تُحَبُّ فِي عَهْدِ الصَّبَا مَثَلُ الرِّيَاضِ تُحَبُّ فِي آذَارِ (2)

ومن الأشكال الطريفة التي أخرج فيها التشبيه التمثيلي ، قوله فاصلاً بين الجزئين المكوّنين للمشبه بالعناصر التي يتألف منها المشبه به :

المُصْلِحُونَ أَصَابِعُ جُمِعَتْ يَدًا هِيَ أَنْتَ ، بَلْ أَنْتِ الْيَدُ الْبَيْضَاءُ (3)

ففي هذا البيت شبه الشاعر الرسول محمدا وعموم المصلحين باليد وأصابعها .

(1) ج 2 ص 22 ، 23 .

(2) ج 2 ص 126 ، 7 .

(3) ج 1 ص 34 ، 121 .

ومن المشاهد التي نرى فيها التألف مختلاً أو مفقوداً ، قوله مشبهاً جمال البسفور ومحاسن الدنيا مجتمعين باسم العلم عمرو :

أَيْتُ مَحَاسِنَ الدُّنْيَا جَمِيعًا فَهُنَّ الْوَاوُ ، وَالْبَسْفُورُ عَمْرُو (1)

وخلل التألف من حيث أن المدلول لا يتضح في الذهن إلا بالتعمق في قضية بنية اسم العلم .

وقال مشبهاً الطلل والدمنة والرسم بالكتاب تجرد من عنوانه :

طَلَلٌ عِنْدَ دِمْنَةٍ عِنْدَ رَسْمٍ ككِتَابٍ مَحَا الْبَلَى عُنْوَانَهُ (2)

إن دور التشبيه يتمثل على الأقل في توضيح المشبه به حقيقة المشبه وحتى هذا لا نراه في هذه الصورة ، فرغم أن الصورتين جميلتان ، فإن الكتاب الذي يحى عنوانه ، لا يفقد شيئاً كبيراً ، بينما آثار الديار ليست شيئاً بالنسبة إلى ما يكون كان منها ، فلو قال ككتاب محاه البلى ولم يبق إلا عنوانه لكان أئين .

ومن هذا القليل قوله في تشبيه الدنيا وما فيها من فن بالدار تحوي فناء :

رَوَّحَ اللَّهُ عَلَى الدُّنْيَا بِهِ فَهِيَ مِثْلُ الدَّارِ ، وَالْفَنُّ الْفَنَاءُ (3)

والخلل هنا في درجة اللوحيتين ، فقد نقلنا الشاعر من عالم اللطف والطهر ، عالم الفن الذي يملأ الدنيا ، إلى الحياة اليومية وحاجات الإنسان الأولى ، محدثاً هوة في سلسلة الدلالة .

نستطيع أن نقول بعد دراسة مختلف ضروب التشبيه التي قامت عليها أشعار « الشوقيات » إن التشبيه الضمني بنوعيه هو أبرز مظاهر عمق التشبيه أثراً فيها وأكثرها تنوعاً وطرافة .

وليس هذا غريباً فإن فن الشاعر يتناسب كثيراً مع هذا الضرب من التشبيه فـ « الشوقيات » وافرة الحكم ، وأحد قسمي التشبيه الضمني حكمي ، والثروة تغلب على كثير من معانيها إلى حد الغموض أحياناً - كما سنوضح - وأحد قسمي التشبيه الضمني خفي .

ذلك إلى جانب تحرير للتشبيه من قيد العناصر الأربعة ، وتوغل في التصوير نزع إليهما الشاعر .

فحظ التشبيه الضمني الواسع من الطرق والتقليب والتلوين والطاقة الدلالية في « الشوقيات » ، طابع خاص يميز صورها .

الاستعارة :

الاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي . وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له . فهي ضرب

(1) ج 2 ص 40 ، 54 .

(2) ج 1 ص 248 ، 4 .

(3) ج 3 ص 14 ، 27 .

حذف أحد طرفيه الرئيسيين . والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التشابه دائما غير أنه تشابه وتقارب كانسجام ، لأنه مفض الا فناء أحد الطرفين في الآخر ولذلك كانت الاستعارة عندهم من لـ لمجاز .

فلما أمام صور الاستعارة تجاه لوحتين في ظاهر الكلام وإنما أمام لوحة واحدة إلا أنها مزروعة في سياق ينبئها إلى ضرورة استحضار لوحتين موجودتين في باطن الكلام . وهذا يميز الاستعارة عن التشبيه بالعمق البالغ .

وقد تفنن البلاغيون في دراستها وتبويب أنواعها ، ولم تقتهم في رأينا زاوية لم ينظروا إليها منها ولكن ذلك أفضى بالقضية إلى كثير من التشعب ، وأبرز زوايا النظر إليها عندهم ثلاث :

– زاوية المستعار : وهذا هو العنصر الجوهرى الوحيد الذي تقوم عليه الاستعارة ويعتبر محورها ، فقد يصرح في التركيب بلفظه فتسمى الاستعارة تصريرية وقد يستغنى عن لفظه ويقتصر على شيء من لوازمه فتسمى مكنية .

– وزاوية المتعلقات بطرفي الاستعارة : فسموا الاستعارة التي خلت من ملائمت المستعار له والمستعار ، مطلقة ، والتي ذكر معها ملائم المستعار له فقط مجردة ، والتي ذكر معها ملائم المستعار فقط ، مرشحة .

– وزاوية اللفظ الذي جرت فيه : وصنفوا الاستعارة صنفين انطلاقا من جمود لفظها أو اشتقاقه واعتمادا على أن الأصلة في الجامد والتبعية في المشتق أو الفعل ، فهي استعارة أصلية إذا كان اللفظ الذي جرت فيه إسما جامدا ، وتبعية إذا كان اللفظ الذي جرت فيه مشتقا أو فعلا .

وقد اصطالحوا على تسمية المانع من الالتباس في الاستعارة بلفظ القرينة ، والقرينة عندهم لفظية أو حالية .

ومفهوم القرينة هو الذي جعلهم يجتهدون في كل مرة في بيان ما يدخل عندهم في باب القرينة على حدة وبيان بقية العناصر المدققة على حدة وإلى التكلف في الفصل بينهما أحيانا . وهو الذي جعلهم كذلك يترددون في تبويب الاستعارات التي جرت في أفعال أو مشتقات : هل ينبغي اعتبار الاستعارة في الفعل ذاته أو المشتق أم ينبغي اعتبارها في قرينته أي في الاسم المتعلق به ؟ وانتهوا إلى تجويز الاعتبارين على أنهم اشترطوا عدم الجمع بينهما وحثوا الاختيار . وهكذا كانت الاستعارة عندهم تقسم – إلى جانب تقسيمها باعتماد المستعار أو المتعلقات – بمراعاة نوع اللفظ الذي جرت فيه . فإذا كان جامدا كانت أصلية وإذا كان فعلا أو مشتقا كانت تبعية . وجوزوا في التبعية اعتبار الاستعارة في الاسم الذي تعلق به الفعل أو المشتق ومن ثم جوزوا إخراجها من باب التبعية إلى باب المكنية .

وما القرينة عند العرب إلا ما نسميه السياق الذي قد يدل بلفظ أو تركيب على الخروج من الخط العادي في الإخبار إلى خط التعبير والإيهام كما قد يدل بطبيعة عناصر التركيب والربط بينها وترتيبها أو غير ذلك . وقد يكون للقرينة أو للسياق في صور الاستعارة دور آخر لا يقل أهمية ويتمثل في مزيد تدقيق المستعار أحيانا

أو المستعار له وتدقيقهما معا بمفرد أو تركيب أو أكثر مما قد يدخل عند العرب في باب القرينة وقد لا يدخل (1) .

ولذا نختار الا تنقيد بحد القرينة هذا في دراسة الاستعارة حتى لا نضطر إلى تكلف إقامة حواجز بين ما هو من باب القرينة وما هو من باب متعلقات المستعار أو متعلقات المستعار له في الاستعارة المرشحة والمجردة ، وأن نعد ما يدخلونه في باب القرينة لاحقا بالترشيح أو التجريد . فيصبح مدلول المتعلق عندنا كل العناصر التي تزيد المستعار أو المستعار له تدقيقا ذا بال .

ونظرتنا هذه ، تولد عندنا امكانية رابعة في إخراج الاستعارة تتمثل في ذكر بعض متعلقات المستعار وبعض متعلقات المستعار له في نفس الصورة إلى جانب لفظ المستعار أو ما كان من ملائماته . كما نختار ألا نعتبر تقسيم الاستعارة إلى أصلية وتبعية ونفضل أن ندرج ما اعتبروه صورا تبعية في باب الاستعارة المكنية .

الاستعارة التصريحية :

لاشك أن مستوى الصورة الظاهر يكون أقرب مأخذا وداله أئين أثرا في التركيب إذا ذكر المستعار بلفظه في الاستعارة . ولذلك تعد الاستعارة التصريحية أبسط مظهر يخرج فيه هذا النوع من التصوير في الكلام . أما درجة عمق المدلول ومدى بعد المرمى فيتحكم فيهما المتعلقات خاصة .

وقد كانت استعارات شوقي تصريحية بنسبة كبيرة وكانت متفاوتة العمق .

فمنها المجردة وهي التي تضمنت إلى جانب لفظ المستعار بعض متعلقات المستعار له كما في قوله :
مزقتم الوهم

حَتَّى بَنَيْتُمْ هَرَمًا رَابِعًا مِنْ فِئَةِ الْحَقِّ وَمِنْ حِزْبِهِ (2)

فقد استعار « للإصلاح » صورة « الهرم » ودقت المستعار له وهو « الإصلاح » بقوله « من فئة الحق ومن حزبه »

وكما في قوله مستعيرا صورة « الأسد » للأبطال :

يَبْرُوتُ مَاتَ الْأَسَدُ حَتْفَ أَنْوْفِهِمْ لَمْ يُشْهَرُوا سَيْفًا وَلَمْ يَحْمُوكِ (3)

وكل العجز من متعلقات المستعار له وهم « الأبطال »

وكذلك في قوله مستعيرا صورة « الشمس » للنساء :

أَقْبَلْتُ شُمُوسُ ضَحَى مَالِهْنِ مُنْتَقَبُ (4)

(1) نكتفي بالاحالة على : السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 180 وما بعدها ، وعلى الكتاب المدرسي العلمي الحديث : البلاغة الواضحة لعل الجارم ومصطفى أمين ص 69 - 107 .

(2) ج 1 ص 72 ، 38 .

(3) ج 1 ص 162 ، 7 .

(4) ج 2 ص 9 ، 22 .

فقوله « مالهَنَ متقب » من متعلقات النساء .

إن الاستعارة التصريحية أوضح إطار نيتين فيه أن الاستعارة إنما هي مجرد تشبيه متوغل فيه لأن متعلقات المستعار له ترجعنا إلى نقطة الانطلاق بعد أن يتجاوز بنا المستعار حد الحقيقة .

ومن استعارات شوقي التصريحية ما كانت مطلقة أي أكثر عمقا بسبب خلوها من المتعلقات واقتضا التركيب فيها على لفظ المستعار ، كاستعارة الشاعر « الليالي » للربابات في البيت التالي :

فَبِهِمْ فِي الزَّمَانِ نِلْنَا اللَّيَالِي وَبِهِمْ فِي الْوَرَى لَنَا أَنْبَاءُ (1)

وقد خلا البيت من المتعلقات عموما وحلت فيه صورة محل أخرى بدون تقييد

وفي المثال التالي استعارتان مطلقتان في بيت واحد :

لَبِثْتُ مِصْرُ فِي الظَّلَامِ إِلَى أَنْ قِيلَ : مَاتَ الصَّبَاحُ وَالْأَضْوَاءُ (2)

فالظلام استعارة للركود والصبح والأضواء للنهضة .

فتجرد هذه الصور من المتعلقات يترك الحرية للمتقبل في تصور مواطن التشابه بين الطرفين على ما يرى .

ونجد صنفا ثالثا من الاستعارات التصريحية في « الشوقيات » أكثر توغلا في اتجاه المستعار وهي المرشحة وتقتصر صورها على بعض قيود المستعار .

منها قوله :

وَكَأَنَّ رَاحَ الْقَاطِفِينَ فَرَّغْنَ مِنْ أَثْمَارِهِ صُبْحًا وَمِنْ أَرْطَابِهِ (3)

حيث استعار لثحف والآثار الغالية التي وجدت في قبر فرعون محتفظة بجذتها صورة الأثمار والأرطاب

المقطوفة صباحا . وقوله « القاطفين » متعلق بالمستعار .

ومنها قوله مستعيرا صورة الغرس للعمل الصالح :

وَلَا بُدَّ لِلْغَرْسِ مِنْ نَقْلِهِ إِلَى مَنْ تَعَهَّدَ أَوْ مَنْ قَطَفَ (4)

و« من تعهد » و« من قطف » من متعلقات الغرس وهو المستعار .

وقد يذهب التوغل في وصف المستعار بالشاعر إلى حد يصبح فيه الانطلاق من الموضوع الموصوف

المختار مجرد تعلقة في الظاهر للوصول والبقاء في موضوع الصورة الواصفة ، بينما هو في الباطن أسلوب من أبلغ ما يكون عليه الإيحاء . وهذا مشهد استعار فيه شوقي صورة القللك لمصر وخاطب فيه « أبا هيف بك » المرثي متفجعا :

- (1) ج 1 ص 17 ، 247 .
(2) ج 1 ص 17 ، 52 .
(3) ج 1 ص 84 ، 37 .
(4) ج 1 ص 159 ، 27 .

الْفُلُكُ بَعْدَ الْعُسْرِ يُسِّرُ أَمْرُهَا وَتَأَمَّيْتُ بِكَ تَسْتَعِيدُ لِيَزَاحِرِ
وَأَسْتَقْبَلْتُ رِيحَ الْأُمُورِ رُخَاءً رَجَعْتُ بِرَاكِيبِهَا إِلَى رُبَاتِهَا
تَطَأُ الْعَوَاصِفَ فِيهِ وَالْأَنْوَاءُ فَاشْدُدْ بِأَرْبَابِ النَّهْيِ سَكَّانَهَا
تَلْقَى الرَّجَاءَ عَلَيْهِ وَالْأَعْبَاءُ وَاجْعَلْ مِلَاكَ شِرَاعِهَا الْكَفَاءُ (1)

فهذا شريط كامل تضمّن وصف الفلك مستعدة للجري في البحر بمن فيها ، وما هو إلا الصورة السالبة للصورة الحق وهي مصر .

وقد يكون توغل الشاعر في وصف المستعار له بشكل آخر لا يقل عمقا يتمثل في الجمع بين مجموعة كبيرة من الصور المستعارة متعاطفة في السياق الواحد ومتعلقة بمستعار له واحد . وذلك كوصفه الطائفة في هذه الأبيات :

أَعْقَابُ فِي عَنَانِ الْجَوِّ لَاحُ ؟ أَمْ سَحَابٌ فَرَّ مِنْ هُوجِ الرِّيحِ ؟
أَمْ بِسَاطُ الرِّيحِ رَدَّتْهُ النَّوَى بَعْدَ مَا طَوَّفَ فِي الدَّهْرِ وَسَاحُ ؟
أَوْ كَانَ الْبُرْجُ الْقَى حُوتَهُ فَتَرَامَى فِي السَّمَاوَاتِ الْفَسَاحُ ؟ (2)

والملاحظ أن تعاطف هذه الصور ورد في سياق استفهامي فدلّ على التشكك . وقد تتعاضد استعارتان مختلفتا المستعار له في سياق واحد على أشكال متعددة فتخلقان جواً خيالياً خاصاً . وذلك كاستعارة الشاعر النرجس للعينين والورد للوجتين في هذا البيت :

ذَوَابِلُ النَّرْجِسِ فِي أَصْلِهِ يَوَانِعُ الْوَرْدِ عَلَى قُضْبِهِ (3)

وكاستعاراته في هذا الشريط :

أَعْظُمُ اللَّيْثُ تَلَقَّاهَا الشَّرَى وَرَفَاتُ النَّسْرِ حَازَتْهُ الْوُكُونُ
وَحَوَى الْغِمْدُ بَقَايَا صَارِمٍ لَمْ تُقَلِّبْ مِثْلَهُ أَيْدِي الْقُيُونُ (4)

فبصور الليث والنسر والصارم وصف نابليون ، وبالشري والشري والوكون والغمد وصف باريس .

وإلى جانب هذه الدرجات الثلاث من الاستعارة التصريحية في « الشوقيات » درجة جمع فيها الشاعر بين بعض متعلقات المستعار وبعض متعلقات المستعار له مع لفظ المستعار . وفي الجمع بين الترشيع والتجريد تقييد لطرفي الاستعارة معا .

(1) ج 3 ص 9 ، 36 - 39 .

(2) ج 2 ص 156 ، 1 - 3 .

(3) ج 1 ص 72 ، 6 .

(4) ج 1 ص 253 ، 9 - 10 .

ومن أمثلة ذلك قوله :

لِي فِي مَدِيحِكَ يَا رَسُولُ عَرَائِسَ تُيْمَنَ فَيْكَ ، وَشَاقِهِنَّ جَلَاءُ (1)

وقد استعار فيه صورة العرائس للقصائد المدحية ، وقيد القصائد وهي المستعار له بقوله : « في مدحك » وقيد العرائس وهن المستعار بقوله « تيمن فيك » وشاقهن جلاء .

وقوله كذلك وقد استعار فيه صورة البنت للخمرة :

ضَحَكْتُ إِلَيَّ مِنَ السُّرُورِ وَلَمْ تَزَلْ بِنْتُ الْكُرُومِ كَرِيمَةَ الْأَعْرَاقِ (2)

فلفظ « الكروم » قيد للخمرة وهي المستعار له وقوله « ضحكت إلي » و« كريمة الأعراق » قيد للبنت وهي المستعار .

والملاحظ بصفة عامة أن الاستعارة التصريحية في « الشوقيات » ترد مقيدة في أغلب الحالات ولا ترد مطلقة الا نادرا. ففي هذه الاستعارة من المتعلقات ما يوجه نظر المتقبل إلى مواطن التشابه وما يخلص الصورة من الإبهام . كما أن نزعة الشاعر إلى تقييد المستعار في الاستعارة التصريحية تكاد تعادل نزعته إلى تقييد المستعار له .

الاستعارة المكنية :

تتميز الاستعارة المكنية بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملامحاته محله ، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة . وحظ هذا النوع من الاستعارة قليل في « الشوقيات » نسبيا . فالشاعر أميل إلى التصريح بلفظ المستعار أي إلى إخراج صورته في أشكال قريبة المأخذ .

وإذا نظرنا إلى استعارات شوقي المكنية من باب توزيع المتعلقات لاحظنا قلة أثر التجريد فيها والإطلاق مما يسمح بتقرير أن استعارات شوقي المكنية أكثر ما ترد مرشحة أي تتضمن تراكيبها – إلى جانب لفظ المستعار – بعض متعلقاته . وهذا يجعل شكل الصورة بعيد المأخذ – بمقتضى الاستغناء عن لفظ المستعار – ودلالته بعيدة المرمى بمقتضى التوغل في وصف المستعار دون المستعار له (3) .

ومن شواهد ذلك قول شوقي مستعيرا لـ « توت عنخ آمون » صورة السيف :

فَدَرَوْهُ فِي بَلَدِ الْعَجَائِبِ مُغْمَدًا لَا تَشْهَرُوهُ كَأَمْسٍ فَوْقَ رِقَابِهِ (4)

(1) ج 1 ص 34 ، 118 .

(2) ج 2 ص 77 ، 5 .

(3) وقد اعتبرنا مكنية كل الاستعارات التي هي تبعية في اعتبار العرب .

(4) ج 1 ص 84 ، 21 .

وقوله مستعيرا صورة المرأة الحسناء للرياض :

ضَحِكْتُ إِلَيَّ وَجُوهُهَا وَعُيُونُهَا وَوَجَدْتُ فِي أَنْفَاسِهَا رِيَّاكَ (1)

فعبارة « وجوها وعيونها » حلت محل لفظ « المرأة » ، و« ضحكت » و« أنفاسها » قيد لها .

ومما يدخل في هذا الباب وقد توغل الشاعر فيه توغلا كبيرا هذه الأبيات :

نَجَا وَتَمَائِلَ رَبَّانُهَا وَدَقَّ الْبَشَائِرَ رُكْبَانُهَا
وَهَلَّلَ فِي الْجَوِّ قَيْدُومُهَا وَكَبَّرَ فِي الْمَاءِ سُكَّانُهَا
تَحَوَّلَ عَنْهَا الْأَذَى وَأَنْشَى عُبَابُ الْخُطُوبِ وَطُوفَانُهَا
نَجَا نُوحُهَا مِنْ يَدِ الْمُعْتَدِي وَضَلَّ الْمَقَاتِلَ عُدْوَانُهَا (2)

استعار الشاعر في هذه اللوحة صورة « السفينة » لمصر ولم يورد فيها الا ما لاءم السفينة وما تعلق بها .

ومن استعارات « الشوقيات » ما كانت مختلفة ومتعايشة في بيت واحد كاستعارته صورة الشيطان ذي القرنين لنار الفتنة استعارة مكنية مرشحة وصورة الدماء للتائج الوخيمة استعارة تصريرية مرشحة حيث يقول :

يَسِيرُ عَلَى قَرْنِ شَيْطَانِهَا عَقِيقُ الدَّمَاءِ وَعَقِيَانُهَا (3)

أو كجمعه بين تصريرية مطلقة ومكنية مطلقة كما في قوله :

وَحَمِيلَةَ فَوْقَ الْجَزِيرَةِ مَسَّهَا ذَهَبُ الْأَصِيلِ حَوَاشِيًا وَمُثُونًا (4)

فذهب الأصيل استعارة لأشعة الشمس تصريرية مطلقة ، والثوب (ذو الحواشي والمتون) استعارة لأطراف الخيمة ، مكنية مطلقة .

الاستعارة التمثيلية :

يحدّ العرب الاستعارة التمثيلية بالتركيب يستعمل في غير ما يوضع له في الأصل لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي .

وهم بهذا الحدّ يعتبرون أن شأن الاستعارة التمثيلية في باب الاستعارة يختلف عن شأن تشبيه التمثيل في باب التشبيه ، لأنهم في هذا اشترطوا التركيب في الصورة ، وفي ذاك اشترطوا التصوير بواسطة التركيب الخاص أو ما نسميه بالتعابير الخاصة .

(1) ج 2 ص 178 ، 13 .

(2) ج 1 ص 262 ، 1 - 4 .

(3) ج 1 ص 262 ، 8 .

(4) ج 2 ص 139 ، 8 .

وأكثر الأمثلة التي أدرجوها في باب الاستعارة التمثيلية قامت على أمثال عربية معروفة ، مما يدل على أن مفهوم التمثيل عندهم مرتبط هنا بضرب المثل ، أكثر من ارتباطه بتعدد وجوه الصورة المستعارة ، بينما هو في باب التشبيه مرتبط بتعدد وجوه الصورة المشبه بها أكثر .

ونفضل نحن أن ندرج في باب الاستعارة التمثيلية كل الصور التي تعددت فيها وجوه المستعار بصرف النظر عن قيامها على مثل أم لا .

فمن الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال ، قول الشاعر :

لَوْ كَانَ فِي النَّابِ دُونَ الْخُلُقِ مَنَبْهَةٌ تَسَاوَتْ الْأُسْدُ وَالذُّؤْبَانُ فِي الرُّتَبِ (1)

فالأسدُ والذؤبان ليس كل منهما استعارة لمستعار له مختلف ، وإنما كلاهما استعاره للناس ، والناس نوعان: أسد وذؤبان، والأسدُ توحى بالقوة والجاه أما الذؤبان فتوحى بالقوة والتصعلك والخبث والدهاء كما يتضح من استشادات اللسان .

ومن استعارات الشاعر التمثيلية ، ما قامت على صور يضرب بها المثل ولكن بدون خروجها في عبارة معينة أو تولدها عن مورد معروف ، كما في هذا البيت :

إِنَّ الْقَضَاءَ إِذَا رَمَى دَكَّ الْقَوَاعِدَ مِنْ (تَبِير) (2)

فالعجز كله تركيب استعمل مجازاً ، صورَ تصريف القضاء بدك القواعد ، وكل أمر عظيم بشير وهو اسم جبل .

ومنها ما قامت على مثل بعبارة المعروفة في كتب الأمثال ، مع شيء من التصرف في تركيبها ، كما في قوله :

وَهَلْ نَلْنَا كَلَانَا الْيَوْمَ إِلَّا عَرَاقِبَ الْمَوَاعِدِ وَالْمِطَالَا ؟ (3)

فعبارة « عراقيب المواعد » قولها الشاعر من قولهم مواعد عرقوب في كل أمر يبدأ بوعد وينتهي بخلاف .

ومما يساعدنا على تبيين مميزات الاستعارة العامة في « الشوقيات » أن ننظر إلى خصائص عنصرها جوهرى وهو المستعار - وهذه الخصائص تعطينا صورة عن مستواها الظاهر - متقاطعة مع خصائص ناصرها الإضافية وهي القيود المختلفة - وهذه تعطينا صورة عن مستواها الباطن - وإن كنا لا نطمئن كثيراً إلى الفصل بين ظاهر وباطن .

(1) ج 1 ص 59 ، 20 .

(2) ج 1 ص 119 ، 44 .

(3) ج 2 ص 181 ، 30 .

ومهما كان الأمر فما لاحظناه من كثرة ورود استعارات شوقي تصريحية وقلّة ورودها مكنية يسمح لنا بأن نقرّر أنّ استعارات « الشوقيات » تترع إلى أن تكون أقلّ خفاء من هذه الناحية وأقرب مأخذا . وما لاحظناه من كثرة ورودها مرشحة وقلّة ورودها مطلقة يسمح باعتبار استعارات الشاعر تترع إلى أن تكون أكثر عمقا وأبعد مرمى .

والجمع بين قلّة الخفاء وقرب المأخذ وكثرة العمق وبعد المرمى ، قمة يسمو إليها الفن .

إنّ صور شوقي لتغلب عليها البساطة ، بمقتضى شيوعها في الأبيات المتفرقة دون الأبيات المتجمعة ، وبسبب اخراجها في أشربة قصيرة أكثر من اخراجها في أشربة طويلة ، منسجمة ، ولكنها تتميز في الجملة بالوضوح مع ما ينجرّ عنه أحيانا من سطحية ، كما تتميز بالعمق مع ما ينجرّ عنه أحيانا من تعقيد في التركيب أو اغراب في الدلالة . وحظها من العمق أقلّ من حظها من الوضوح ، الا في التشبيه الضمني ، الذي كانت للشاعر فيه جولات طريفة مميزة .

فصور « الشوقيات » يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال ، بحيث لا تتطلب من المحلّل مجهودا كبيرا في التحليل للوقوع على الهدف من ناحية ، ولكنها ، من ناحية أخرى ، تترك له مجالا للذة الاكتشاف الشخصي . فلئن هي آلت في حالات إلى سطحية ترجع إلى الوضوح وقرب المأخذ ، فإنها لم تخل من عمق يرجع إلى ما تميّزت به من منعة ولطف .

الفصل الثاني

دلالة الصور في علاقات التشابه

مصادر التصوير :

يتركّز دوس مصادر التصوير على الدّالّ من حيث نوعه وبارجاعه إلى الحقل الدلالي الاصطلاحي الذي يشترك في الانتماء إليه مع غيره من الدّوالّ ذات الطبيعة الواحدة . وتتوقف الغاية من ذلك على تحسّس خصائص المثل العليا في التصوير عند الشاعر وعلى البحث في المنظار الذي ينظر منه الشاعر إلى الدّنيا .

وقد تنوّعت مصادر شوقي في التصوير كثيرا غير أنّها كانت تستقطبها عوالم مضبوطة صنفناها صنفين كبيرين : المصادر التجريبية والمصادر الثقافية .

المصادر التجريبية :

وبالتجريبية نعني ما لا بدّ أنه جربه بحاسة بمقتضى ملازمته الانسان ووجوده في محيطه وما يحتمل أو يرجح أنه جربه بمقتضى معاصرته الانسان وتواجده في بيته وكذلك ما لم نتأكد من تجريب الشاعر إياه أو

ما نشكّ في تجريبه ونعتبره مع ذلك ممكن التجريب قابلا أن يقع في طريق الشاعر . وتشترك الصور المترعة من المصادر التجريبية في شيء آخر هو حلولها في ذهن الشاعر بفضل الطبيعة لا بفضل الثقافة .

ومفهوم الطبيعة يتسع ويضيق حسب التبويب الذي يدرج فيه الدّارس الكائنات والهدف الذي يرمي إليه والميلان الذي يعمل في نطاقه . فالطبيعة جامدة تشمل النبات وأحوال الزمان وكلّ عنصر غير ذي شعور ، ومتحركة تشمل عموم الحيوان ، عند من يخرج الانسان من مفهوم الطبيعة بسبب الدور الذي يلعبه فيها بتكيف صورها واصطناع مولداتها ومشاركتها في الخلق عموما . والطبيعة جامدة ومتحركة غير عاقلة أو متحركة عاقلة عند من يعتبر الانسان مظهرا من مظاهرها . وهي كلّ شيء في الدنيا حاضر ، جامد ومتحرك ، عاقل وغير عاقل ، مكتشف أو مخترع ، عند من لا يهتم حقائق الموجودات في ذاتها ولا تعلم خصائصها وإنما يهتم مجرد وجودها في حاضر الانسان ورهن تجربته ، أما ما كان ولم يعد موجودا فيرجع إلى سجلّ الثقافة ويعرفه الانسان بتعلم ويدركه بسماع أو قياس .

وقد غلب اطلاق لفظ الطبيعة على الجامد والمتحرك غير العاقل من الكائنات . وبهذا الحدّ سنأخذها في عملنا .

1 - الطبيعة الجامدة :

إنّ الطبيعة الجامدة أكبر مصادر التصوير عند شوقي والاطر الأول الذي استلهم الشاعر منه مثله العليا فجعلها معيارا يقدّر به حقائق الأشياء وقيمها . وليس عسيرا الانتهاء إلى هذه النتيجة بعد النظر في الشواهد التي سقنا . غير أنّ الذي نروم البحث فيه هنا هو مميزات العناصر الطبيعية الجامدة المعتمدة وهيئاتها العامة .

أ - فنلاحظ أنّ الطبيعة الجامدة يجسمها في أغلب صور « الشوقيات » النور وما يتصل به من عناصر مشرقة . وقد خرجت هذه الصور المشرقة في أشكال مختلفة ، منها ما انبنى على مصادر النور ومنها ما انبنى على مظاهره ، ومنها ما قام على العنصر الثاني الملازم للنور وهو الحرارة والنار ، وإن لم يكن حظ هذا الصنف الأخير كبيرا . فمع النور الخلق والحياة ومع النار الهلاك والموت . وقد اتجه شوقي في الوصف إلى الحياة وأسبابها أكثر من اتجاهه فيه إلى الموت ودواعيه .

وأبرز مصادر النور المعتمدة بكثرة عند الشاعر هو الشمس . ولم يتخذ الشاعر صورة الشمس إلا للإنسان . فيها وصف الرّجل بالقوّة والجاه والمسؤولية ، وبها صور المرأة كاشفا عن جمالها ومنعتها (1) .

فقال في مدح السلطان العثماني :

وَهَلْ أَنْتَ إِلَّا الشَّمْسُ فِي كُلِّ أُمَّةٍ ؟ فَكُلُّ لِسَانٍ فِي مَدِيحِكَ طَيْبٌ (2)

(1) وإذا وصف بها غير الانسان - وهذا نادر - كان موصوفة مما له صلة بالانسان مثل « النفس » في ج 2 ص 60 ، 33 .

(2) ج 1 ص 42 ، 255 .

وفي التنويه بادباء زحلة :

أَدَبَاؤُكَ الزُّهْرُ الشُّمُوسُ ، وَلَا أَرَى أَرْضًا تَمَخَّضُ بِالشُّمُوسِ سَوَاكِ (1)

وفي وصف نساء قصر الخديوي :

أَقْبَلَتِ شُمُوسٌ ضُحًى مَا لَهْنٌ مُنْتَقِبٌ (2)

وقد يصف الانسان بغير لفظ الشمس الجاري وإنما ببعض ملائماته كالشعاع في قوله راثيا :

إِنَّمَا يُبْكِي شُعَاعٌ نَابِغٌ كُلَّمَا مَرَّ بِهِ الدَّهْرُ أَضَاءُ (3)

ومن مصادر النور يستخدم الشاعر كذلك صورة البدر والهلal كثيرا والكوكب والشهاب قليلا ، ويتربع إلى قصرها على الانسان كذلك (4) .

من ذلك قوله مادحا :

فَالزَّمِ التَّمَّ أَيُّهَا الْبَدْرُ دَوْمًا وَالزَّمِ الْبَدْرَ أَيُّهَذَا التَّمَامُ (5)

أو قوله في نفس الغرض :

أَخْوَضُ اللَّيَالِي مِنْ عِبَابٍ ، وَمِنْ دُجًى إِلَى أَفُقٍ فِيهِ الْخَلِيفَةُ كَوُكَبُ (6)

أما مظاهر النور فتشمل ما دلّ على مفهوم النور فيما استعمل من مفردات عموما أو ما دلّ منها على ظروف خاصة تميز بالنور الذي يعمّ فيها .

وقد تفتن الشاعر في التعبير عن النور بأساليب متنوعة . ردّد فيها كثيرا لفظ النور ذاته ولفظ الضياء ولفظ الصبح ، واتخذ من هذه المصادر صوراً لموصوفاته .

وكاد شوقي يقصر هذه الصور النيرة المضيئة على وصف حقيقتين فحسب ، حقيقة دينية روحية وأخرى إنسانية أخلاقية . والحقيقتان تجتمعان في سجلّ القيم الإلهية السامية والانسانية الخالدة (7) .

فالنور هو الذّكر والسنة :

بِأَيْمَانِهِمْ نُورَانُ : ذِكْرٌ وَسُنَّةٌ فَمَا بِأَلْهَمٍ فِي حَالِكِ الظُّلُمَاتِ ؟ (8)

(1) ج 2 ص 178 ، 45 .

(2) ج 2 ص 9 ، 22 .

(3) ج 3 ص 14 ، 5 . انظر ج 2 ص 28 ، 7 .

(4) من وصف غير الانسان : استعارته الهلال للمالك العثمانية ج 1 ص 119 ، 71 . أو استعارته الشهب للمصاييح ج 2 ص 9 ، 21 .

(5) ج 1 ص 239 ، 60 .

(6) ج 1 ص 42 ، 78 .

(7) مما خرج عن هذا تشبيهه الشيب بالضوء في ج 1 ص 129 ، 12 .

(8) ج 1 ص 98 ، 38 .

والضياء آي الفرقان :

تِلْكَ آيُ الْفُرْقَانِ ، أَرْسَلْنَا إِلَّاهُ ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ (1)

وهو كذلك آي المسيح :

وَسَرَتْ آيَةُ الْمَسِيحِ ، كَمَا يَسْنُرِي مِنَ الْفَجْرِ فِي الْوُجُودِ الضِّيَاءُ (2)

والنور في باب القيم الانسانية، هو العلم والمعرفة كما يتضح من البيت التالي في تحليل دور جامع الأزهر :

وَمَشَى عَلَى يَبَسِ الْمَشَارِقِ نُورُهُ وَأَضَاءُ أَيْضَ لُجَّتْهَا وَالْأَحْمَرَا (3)

وهو في موطن آخر اليقين يأتي بعد الشك :

كُنَّ الرِّجَاءَ ، وَكُنَّ الْيَأْسَ ، ثُمَّ مَحَا نُورُ الْيَقِينِ ظِلَامَ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ (4)

ومما يتصل بذلك تصوير الحجة اليقينية بالصباح المنير :

وَحُجَّتُنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ وَكَيْسَ بِمُعْيِكَ تَيَانُهَا (5)

وتشبيه سير الصحف الاعلامية بالضحى :

تَسِيرُ مَسِيرَ الضُّحَى فِي الْبِلَادِ إِذَا الْعِلْمُ مَزَّقَ فِيهَا السَّدْفَ (6)

وقد بان لنا أن لفظ الصورة النيرة يرد بدون ضده في السياق كما قد يرد بضده (الظلمة - الظلمات - الظلام) وقتما ترد الصورة المظلمة بهذا المعنى منفردة ، مما يسمح باعتبار أن الصور المطابقة للصور النيرة في « الشوقيات » ثانوية الدور في السياق ولا تأتي الاخلفية للصور النيرة .

فإذا وردت صورة الظلمة منفردة وصفت عناصر أخرى غير العناصر المذكورة . ومثالها تشبيهه الأمواج بالظلماء ، بعد أن استعار لها صورة الجبال :

وَجِبَالًا مَوَائِجًا فِي جِبَالٍ تَتَدَجَّى كَأَنَّهَا الظُّلُمَاءُ (7)

وما من شك في أن القرآن الكريم كان مداده الأساسي في تصور النور بهذه المعاني واخراجه في هذه الصور . ولئن كانت هذه الصور قرآنية معروفة ، فإنها ترجمت عن روح الشاعر الاسلامية الأصلية وثقافته الدينية العميقة (8) .

(1) ج 1 ص 17 ، 206 .

(2) المصدر نفسه ، 171 .

(3) ج 1 ص 151 ، 13 .

(4) ج 1 ص 59 ، 29 .

(5) ج 1 ص 262 ، 371 .

(6) ج 1 ص 159 ، 3 .

(7) ج 1 ص 17 ، 4 .

(8) انظر مادة (ن و ر) في معجم الفاظ القرآن الكريم ، ج 2 .

مظاهر النار :

أما حظّ النار من صور « الشوقيات » فضئيل إذا قورن بحظ صور النور منها . وقلّما قامت الصور الداخلة في هذا المحور على لفظ النار ذاته . فالشاعر يستعمل البرق والشرارة (1) وكذلك السّرّاب (2) إذا اعتبرنا السّرّاب من حيث تولّده لا من حيث مفعوله . ولم نر شوقي قد قصر هذا النوع من الصور على جنس من الموصوفات ما عدا البرق فإنه داخل عنده في أساليب وصف الأشخاص ، كما في قوله يصف جيوش الترك :

يَمُرُّونَ مَرَّ الْبَرْقِ تَحْتَ دُجْنَةٍ دُخَانًا ، به أشباحهم تَتَجَلَّبَبُ (3)

ب - أما الصنف الثاني من عناصر الطبيعة الجامدة التي اعتمدها شوقي في التصوير فتضمّ ما اتصل بالنبات والسوائل والتضاريس واطار الطبيعة العام . ورغم تنوّع عناصر هذا المحور فإنها لا تكاد تصل إلى حظ عناصر المحور الأول في الاعتماد .

ولا يبدو أن اختيار الشاعر في بناء الصورة تدرّج على نوع خاصّ من النبات أو فصيلة معينة عموماً ، كما لا نرى النبات يمثل عنده مصدراً لجنس من الموصوفات محدود . فقد كانت صورته من مدلول النبات عموماً أو مدلول الغرس ومن الزرع والبان والزهر والورد والنرجس والريحان والحنظل ... إلا أن صورة البان تميز عن هذه الصور جميعها بكثرة الشيوخ وكثرة اعتماد الشاعر عليها لتصوير قد المرأة مع ما نعلم لهذه الصورة من ابتذال . قال في وصف مرقص :

فَالْقُدُودُ بَانَ رَبِّي بَيَّدَ أَنَهَا ثِيْبُ (4)

وبنفس حظّ النبات ساهمت السّوائل : الماء النازل من السماء والماء النابع من الأرض ومياه البحر ، في بناء تشايبه الشاعر واستعاراته . وهذه الصور كتلك التي استوحاها من النبات مختلفة الأشكال وموصوفاتها متنوعة الأجناس .

فمما تركّز على المطر من الصور تشبيهه القطار بالقطر وفياتق الجيش بالعارض المتشعب وأمير المؤمنين بالوابل ، أو استعارته للوحي صورة المطر استعارة مكنية في قوله :

وَالْوَحْيُ يَقْطُرُ سَلْسَلًا مِّنْ سَلْسِلِ وَاللَّوْحُ وَالْقَلَمُ الْبَدِيعُ رُوءُ (5)

ومن صور الشاعر المستوحاة مما ينبع من الأرض تشبيهه الممدوح بالعين الجارية والمحارب بالآتي وهو النهر وحديث الرسول وعبره بالمشرع والماء والوجه بالنّيمير الصّافي في قوله :

وَيَا رَبَّ رَجْهِ كَصَافِي النِّمِيرِ تَشَابَهُ حَامِلُهُ وَالنِّمِيرُ (6)

(1) ج 1 ص 218 ، 31 .

(2) ج 1 ص 59 ، 42 .

(3) ج 1 ص 42 ، 112 . وقص المرجع ، 33 .

(4) ج 2 ص 9 ، 44 .

(5) ج 1 ص 34 ، 5 .

(6) ج 1 ص 132 ، 17 .

ومما استوحاه من البحر صورة الأمواج متلاطمة في مدّها وجزرها بفيالق الجيش متكاثفة في كرها وفرّها ، وقد اتخذ نفس الصورة لأنواع العلوم :

وَلَقَدْ عَلَتْ بِبَنَاتِهِ لُجَجُ الْعُلُومِ الزَّائِرَاتِ (١)

هذه أهمّ عناصر الطبيعة الجامدة التي اعتمدها الشاعر في اخراج صورته ، ويمكن اعتبارها مميّزة لاختياراته في التصوير ، ما عدا متفرّقات لا يضمّنها محور وتعود إلى إطار الطبيعة العامّ كاستعارته صورة السّماء للأمواج أو إلى تضاريسها كشبيهه لجج البحر في تلاحمها بالهضاب المتتالية في اليباء أو إلى بسيط مكوّناتها كشبيهه القلب بالحجر .

2 - الطبيعة المتحرّكة : عالم الحيوان :

المصدر الثاني الأساسي الذي استقى منه الشاعر صورته هو عالم الحيوان . والحيوان من الكائنات المتحرّكة ذات الشعور . وإذا فضل الله الانسان على الحيوان بالقدرة على النطق وملكة التفكير ، مما جعله يخلق القوة من الضعف ويتخذ لنفسه ألوانا شتى من الأسلحة يؤمّن بها حياته ويحفظ بها نوعه هجوما ودفاعا ، فقد ميّز الحيوان ببنية مكتملة طبعا ومجهزة جبلة .

وتتنوّع مظاهر القوة والضعف من جنس إلى آخر من أجناس الحيوان لا بحسب الحظ من الحياة وإنما بحسب الصفات التي جسّمت الطبيعة فيه . وقد صنف الانسان الحيوان أصنافا مختلفة يهتمّنا منها ما اعتمد فيه هذه المظاهر ، واستخرج منه صورا يقيس بها أنواع الناس ويضرب بها الأمثال في مضاربها . وفي ذهن الانسان أنّ هذه الصفات - المعنوية خاصّة - مثالية في الحيوان بمقتضى أنها تتولد فيه عن طبيعته لا عن اكتساب ، وهي لذلك قارة ودائمة ، بينما تتولد نظائرها في الانسان عن اكتساب وتجربة ، وقد يثبت له أو يزول وقد يكون له في وقت دون آخر .

فليس من الغريب إذن أن يكون الحيوان مرجعا لتقدير حدود كثير من الصفات ومداها في الانسان (2) . والعودة إلى مختلف الدوال في صور « الشوقيات » مكنتنا من تبيين أربعة أجناس عامّة من الحيوان اعتمدها الشاعر : الحيوانات المفترسة ، والطيور ، وذوات الأربع ما عدا الحيوانات المفترسة ، والزواحف والحشرات .

أ - الحيوانات المفترسة :

لم يجد شوقي مثله العليا في التصوير من بين الحيوانات المفترسة الا في حيوانين : الأسد والذئب . فلا نكاد نجد غير صورتَي هذين في تشابه واستعاراته . والجدير بالملاحظة أنّ اعتماده عليهما في الوصف كبير

(1) ج 1 ص 102 ، 15 .

(2) انظر شارل بلا ، فصل « حيوان » ، دائرة المعارف الاسلامية .

جدًا بالنسبة إلى جميع الحيوانات المختارة . فإن ما يزيد عن ثلث صوره التي ترجع إلى الطبيعة المتحركة منترعة من صورة الأسد أو صورة الذئب .

الآن أن حظّ الذئب إذا قورن بحظّ الأسد قليل جدا ، لا يكاد يذكر . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن الأسد مصدرًا لصور « الشوقيات » يتمتع بالنصيب الذي خصته به الأمثال . لم لا وما يقارب الثلث من جملة الصور المستوحاة من الحيوان على اختلاف أنواعه يقدم لنا صورة أسد ؟ وما هذا بغريب فصورة الأسد تجسّم في نظر العرب القطب الجامع للمثل العربية العليا .

وتتميّز صورة الأسد في « الشوقيات » بكونها مقصورة على الانسان في الأغلبية الساحقة من الحالات (1) وقد جعل الشاعر صورة الأسد للذكر دون الأنثى طبعًا (2) . كما تتميّز بكونها مقصورة على نوع خاص من الرجال هم المقاتلون . فأكثر ما ترد صورة الأسد في السياق الحربي الملحمي . وإذا ما وردت في غير هذا السياق — وذلك نادر — اكتنفها جوّ لا يخلو من مغامرة وإقدام وشجاعة وبطولة .

ويجري كثيرًا إخراج هذه الصور في « الشوقيات » بلفظ الأسد ذاته أو لفظ الليث وقليلًا بهذين المرادفين القصور (3) والضرغام (4) أو غيرهما أو باسم الجنس السباع (5) أو بلفظ الشبل (6) .

ومن الأمثلة البيانية في ذلك قوله مستعيرًا صورة الأسد مرة للثوار الذين خلعوا السلطان عبد الحميد وأخرى للسلطان نفسه في هذا البيت :

أَسَدٌ هَضُورٌ أَنْشَبَ السَّأْظَفَارَ فِي أَسَدٍ هَضُورٍ (7)

وقوله في أبطال بيروت :

بَيْرُوتُ مَاتَ الْأَسَدُ حَتَفَ أَنْوْفِهِمْ لَمْ يُشْهِرُوا سَيْفًا ، وَلَمْ يَحْمُوكِ (8)

وفي وصف جيوش الحرب بالليوث :

فَظَلَّتْ عُيُونُ الْحَرْبِ حَيْرَى لِمَا تَرَى نَوَاطِرَ مَا تَأْنِي اللَّيْثُ وَتُغْرِبُ (9)

(1) من وصفه غير الانسان بالاسد قوله مشبها به الموت ج 1 ص 84 ، 2 .

(2) وصف بأنثى الاسد مرتين : ج 3 ص 110 ، 2 وص 174 ، 12 .

(3) ج 1 ص 42 ، 103 .

(4) المصدر نفسه ، 39 .

(5) ج 1 ص 262 ، 48 .

(6) ج 1 ص 159 ، 26 .

(7) ج 1 ص 119 ، 47 .

(8) ج 1 ص 162 ، 7 .

(9) ج 1 ص 42 ، 52 .

ومن صورته في غير جوّ الحرب قوله مخاطباً أحمد حسنين :

رَحَالَةَ الشَّرْقِ ، انَّ اليَدَ قَدْ عَلِمَتْ بِأَنَّكَ اللَّيْثُ لَمْ يُخْلَقْ لَهُ الْفَرْعُ (1)

على أننا نجد أنفسنا دائماً في جوّ الحرب حتى أمام الصور التي لم يحضر فيها الأسد بذاته واكتفى الشاعر فيها لبعض موصوفاته من غير الانسان ببعض متعلقات الأسد ، كما في تشبيهه المملكة بلبدة الليث أو بغيلة الأشب (2) أو تشبيهه المضيق وهو من ميادين القتال بخلق الليث (3) .

ولصورة الذئب كذلك خاصية وصف الانسان دون غيره ، ويميّزها في « الشوقيات » كذلك ورودها غالباً في سياق حربي سياسي . فمن ذلك جمعه بين صورة الأسد وصورة الذئب في وصف نوعي الناس : القويّ الكيس والقويّ الخيث الداهية (4) أو وصفه غزاة الهكسوس في هذا البيت :

أَعْلَنْتُ أَمْرَهَا الذَّنَابُ ، وَكَانُوا فِي ثِيَابِ الرُّعَاةِ مِنْ قَبْلِ جَاؤُوا (5)

فصورة الأسد في « الشوقيات » هي صورة مدح واكبار بينما صورة الذئب صورة هجاء واستهجان .

ب - الطيور :

وقد استلهم الشاعر صورته كذلك من الطيور وطيوره المختارة منها ما هو أهليّ ومنها ما انتمى إلى الكواسر . ولا يبدو أنه يترع إلى تركيز صورته على نوع معين من الطيور الأهلية . فلا سبيل إلى تعيين وجه اتجاه الشاعر إلى الطيور الأهلية . إلا أن خروج كثير من صورته بلفظ الطير ، اسم الجنس ، يدلّ على أن اتجاهه إلى هذا النوع من الحيوان إنما هو من حيث مميّزه العام وهو الطيران في الجو لا من حيث الشكل الخاص أو اللون أو الصوت . ومن ذلك هذه الاستعارة المكنية لجيوش العدو ، وهي من مألوف الصور عند العرب :

لَمَّا صَدَعْتَ جَنَاحَيْهِمْ وَقَلْبَهُمْ طَارُوا بِأَجْنِحَةٍ شَتَّى مِنَ الرُّعْبِ (6)

وقد يحصر تفكير المتقبل في فصيلة من الطير خاصة بإيراد لفظ الطير في تركيب إضافي ، فتضعف حدة التعميم شيئاً ما كما في استعارته للمرأة صورة طير الحجال :

قُلْ لِلرَّجَالِ طَفَى الْأَسِيرِ طَيْرُ الْحِجَالِ مَتَى يَطِيرُ ؟ (7)

(1) ج 1 ص 155 ، 34 .

(2) ج 1 ص 59 .

(3) ج 1 ص 42 ، 110 .

(4) ج 1 ص 59 ، 20 .

(5) ج 1 ص 17 ، 39 .

(6) ج 1 ص 59 ، 48 .

(7) ج 2 ص 166 ، 1 .

ويمكن اعتبار القطا والبلبل بعد ذلك أقرب إلى مأخذ الشاعر . وكلّ منهما يتّرع إلى الارتباط بموصوف معين في استعمالاته . فالقطا صورة كل لطيف ، فقد شبه بأسرابه جماعة النساء في قوله :

يَمْشِينَ أَسْرَابًا عَلَى هَيْئَةٍ مَشْيِ الْقَطَا الْأَمْنِ فِي سَرِيرِهِ (1)

كما شبه به الأولاد الصغار متكلمًا بلسان قرية المطرية في هذا البيت :

بَنِيَّ - يَا سَعْدُ - كَزُغْبِ الْقَطَا لَا نَقْصَ اللَّهُ لَهُمْ مِنْ عِدَادٍ (2)

والبلبل عنده هو صورة المغني الحسن الصوت وأحسن مثال عليه تشبيهه سيد درويش به وبه كذلك شبه محمد عبد الوهاب في نفس القصيدة - قال في الأول :

بُلْبُلٌ إِسْكَنْدَرِيٌّ أَيْكُهُ لَيْسَ فِي الْأَرْضِ ، وَلَكِنْ فِي السَّمَاءِ

وفي الثاني :

إِنَّ فِي مَلِكٍ فُؤَادٍ بُلْبُلًا لَمْ يَتَّحْ أَمْثَالَهُ لِلْخُلَفَاءِ (3)

أما ما تفرّق من صور الطيور الأهلية دون ما سبق فليست تبرز بـمميز خاص . فقد شبه هيئة العمال بالطاوس (4) ونقوش النبات على الجدران بالبيغاء (5) والدّهر بالدّيك (6) .

وما كانت هذه التشابه وأمثالها متواترة ولا مشتركة في بعض الخصائص .

والملاحظ عموماً أنّ صورته هذه ليست مقصورة على الإنسان وإن كان موصوفها إنساناً في أغلب الحالات (7) ، وليس ما وصف منها الإنسان مقصوراً على الذكر دون الأنثى ، فللأنثى هنا حظّ وإن قليل .

وشأن الشاعر في غير الطيور الأهلية يختلف : أولاً جميع الطيور غير الأهلية التي اعتمدها هي من صنف الكواسر . ثانياً لم يكن من مصادر إلهامه إلا ثلاثة أجناس : النسر والباز والعقاب . ثالثاً النسر مصدرها في التصوير أكثر ما استخدم منها على الإطلاق

أما فيما عدا ذلك فلا اختلاف . فمن موصوفاته بهذه المصادر الإنسان وغير الإنسان وربما بأن تنوع الموصوفات مع هذه الطيور المخصوصة أكثر مما هو مع غيرها

(1) ج 1 ص 72 ، 7 .

(2) ج 1 ص 116 ، 24 .

(3) ج 3 ص 14 ، 12 و 38 .

(4) ج 1 ص 90 ، 36 .

(5) ج 2 ص 25 ، 12 .

(6) ج 1 ص 132 ، 19 .

(7) ج 3 ص 14 ، 26 .

وكثيرا ما كان موصفه بالنسر نابليون بونابارت ، كما في قوله مخاطبا أنقرة :

النَّسْرُ سَلَّ السَّيْفَ يَبْنِي نَفْسَهُ وَفَتَاكَ سَلَّ حَسَامَهُ يُحْمِيكَ (1)

ويرجع هذا إلى أن نابليون لقب بين أهله بالنسر ، فتردّد ذلك في كثير من المواطن في « الشوقيات »
لا يمكن أن ينسب عن غير استصحاب الشاعر اللقب في بعض المواطن التي تحدث فيها عن صاحبه .

غير أن شوقي وصف به كذلك الخليفة العثماني فقال :

كَوَأَكِيبُ الْجُوزَاءِ تَخْطُرُ فِي الرَّبَى وَالنَّسْرُ مَطْلَعُهُ مِنْ الْأَشْجَارِ (2)

واتخذ الشاعر صورة النسر فيما عدا ذلك للطائرة والطيّارين : فقال في وصف الطائرة نازلة ومتدرّجة نحو
الوقوف النهائي :

حَتَّى حَوَتْهَا سَمَاءُ النَّيْلِ فَانْحَدَرَتْ كَالنَّسْرِ أَعْيَا فَوَافِي الْوَكْرِ فَاعْتَصَمَا (3)

وفي خطاب الطيّارين :

يَا نُسُورًا هَبْطُوا الْوَادِي عَلَى سَالَفِ الْحَبِّ ، وَمَأْتُورِ الْوَلَاءِ (4)

أما الباز والعقاب فأكثر ما وجدناهما في « الشوقيات » متلازمين في البيت الواحد ، وهذا مثال يجمعهما
في تشبيه الفلّك تلو الأخرى في البحر بالبوّوز تلوها الأعقب :

وَتَبْدُو عَلَيْهِ الْفُلُكُ شَتَّى كَأَنَّهَا بُوُوزٌ تُرَاعِيهَا عَلَى الْبُعْدِ أَعْقَبُ (5)

خ - ذوات الأربع ما عدا الحيوانات المفترسة :

لا نجد تنوعا كبيرا في ذوات الأربع ، وقد لاحظنا هذه الظاهرة عند تعرضنا إلى الحيوانات المفترسة
منها . ولا يسعنا إلا أن نعمّم هذه التزعة على كل ذوات الأربع .

ونرى النتيجة في هذا الباب أكثر الحيوانات تواترا في صور الشاعر على الإطلاق ، وأكثر ما ترد الظبية
صورة للمرأة الجميلة المعشوقة وهي صورة تقليدية كما في قوله :

قَلْبَ بِيَوَادِي الْحِمَى خَلْفَتِهِ رَمَقًا مَاذَا صَنَعْتَ بِهِ يَا ظَبِيَّةَ الْبَنَانِ ؟ (6)

(1) ج 1 ص 163 ، 20 .

(2) ج 2 ص 36 ، 46 .

(3) ج 1 ص 215 ، 19 .

(4) ج 2 ص 3 ، 15 .

(5) ج 1 ص 42 ، 65 والمصدر نفسه ، 220 .

(6) ج 2 ص 143 ، 1 .

وقلما ترد لغيرها ، على أنها تصف دائما وأبدا مخلوقا ضعيفا لطيفا كما نتيّن من الاستعارة التالية التي قابل فيها بين الظبي والربّال وهو الأسد :

أَخَذَتْ حُكُومَتُكَ الْأَمَانَ لِظْيَةِ فِي مَقَرَّاتِ الْيَدِ مِنْ رَبَّالِهِ (1)

وقد خرجت أغلب صور الظبية بهذا اللفظ ، على أن الشاعر قد يقدّمها بلفظ السّرب في سياق يدلّ على أن المراد جماعة الظباء (2) ، أو بلفظ الرّيم كما في هذا الطالع :

رِيمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ (3)

ومن مصادره كذلك صورة البقرة الوحشية ، وهي للمرأة المعشوقة كذلك ، غير أن هذه الصورة كثيرا ما ترد متلازمة مع صورة الظبية ، تلازم تأكيد أو تلازم تفصيل . فالطالع السابق الذي قام على استعارة الرّيم للمرأة ، يتلوّه بيت قام على استعارة الجؤذر وهو ولد البقرة الوحشية لنفس الموصوف :

رَمَى الْقَضَاءُ بَعَيْنَيَّ جُؤْذِرَ أَسَدٍ يَا سَاكِنَ الْقَاعِ ، أَدْرِكْ سَاكِنَ الْأَجْمِ (4)

وكلتا الصورتين مثل أعلى في جمال المرأة تقليدي .

ولا نكاد نجد عدا هاتين الصورتين من ذوات الأربع في « الشوقيات » صورة ذات حظّ من الاستخدام موفور . وفضلا عن مدى التواتر فإن اعتماد الشاعر على غير هذين الحيوانين قليل ، حتى إذا ما صادفنا حيوان غير الظبية والبقرة الوحشية فلا نرى أن اختياره مركز على ذاته وإنما على خلفية في استعماله خاصة . فقد شبه الشمس بالهرة العاقّة مثلا (5) ، غير أن اختياره الهرة مقيّد بكونها مضرب الأمثال في العقوق عند العرب فقد قالوا « أعتق من هرة » (6) لأنها تأكل أولادها . وقد شبه مصر في حالة ضعفها بالشاه تؤذي في نسلها (7) ، وما كان اختياره الشاة إلا بسبب ما جرى عند العرب من تشبيه الأمر والمأمور بالراعي ، والماشية .

إن حظّ الحيوانات الأهلية في صور الشاعر معلوم ، اللهم إلا ما كان من أمر الدّواب ، فإن الاعتماد عليها كان كبيرا في التصوير نسيّا ، غير أننا لم نجد الشاعر ميّز نوعا من اللّواب على آخر ، فقد شبه الأمواج في اضطرابها بالخيّل في جلبتها (8) وشبه النفس في هياجها بالجياد في طغيانها (9) والسفن

(1) ج 1 ص 169 ، 14 .

(2) ج 1 ص 172 ، 1 .

(3) ج 1 ص 190 ، 1 .

(4) المصدر نفسه ، 2 .

(5) ج 1 ص 266 ، 7 .

(6) الميداني ، مجمع الأمثال ، 583 .

(7) ج 1 ص 17 ، 43 .

(8) المصدر نفسه ، 5 .

(9) ج 1 ص 190 ، 38 .

تجري في البحر بالهوادي بحث سيرها الحذاء (1) ، والناس (الخلائق) يسوقهم الأعوان بالحُمُر يسوقها أصحابها (2) . وقد لا يصريح بلفظ يدل على دابة مخصوصة وإنما يضمن صورته ما يدل على ما يشترك فيه عموم اللواب (3) .

د - الحشرات والزواحف :

ومن مصادر شوقي في التصوير الحشرات والزواحف ، غير أنه اختار من الحشرات ما تقع ومن الزواحف ما ضر .

ولعل النحلة أكثر الحشرات اعتمادا في « الشوقيات » (4) وهذا ليس بغريب فملكة النحل أخذت من نفسه مأخذا عظيما ، لم يتردد في أن يخصها بقصيدة من مطولاته . ولا تهمنا النحلة هنا موصوفا بل مصدر وصف . وقد صور الشاعر بالنحلة ما اتصف بالانتاج والنفع ، فشبّه بها جموع العملة (5) ، كما شبّه بها الطائفة في قوله :

أَقْبَلْتُ مِنْ بُعْدٍ تَحْسِبُهَا نَحْلَةً عَنَّتْ وَطَنْتُ فِي الرِّيحِ (6)

وقد مرّ بنا أن وصفه الطائفة بالنسر شائع ، غير أن هذه الصورة تكون لها في التزلزل والاقلاع أكثر ، أما صورة النحلة فتصفها في سرعتها (7) .

ومن فصيلة الزواحف أخذت الحية الرقطاء من الشاعر مأخذا عظيما ، فكانت عنده صورة الانسا الخيث أو القوة الخيثة ، فقال في استعارة هذه الصورة لكلبو بترأ وقد لدغت :

سَلَبَتْهَا الْحَيَاةَ ، فاعْجَبْ لِرَقْطَا أَرَا حَتَّ مِنْهَا الثَّوْرَى رَقْطَاءُ (8)

وفي تشبيه الأسير مقيدا ، بالأسد يجرّ حية ، في رثاء همر المختار :

وَأَنْتَى الْأَسِيرُ يُجَرُّ ثِقْلَ حَدِيدِهِ أَسَدٌ يُجَرَّرُ حَيَّةٌ رَقْطَاءُ (9)

وقد يعمد إلى التصوير بالثعبان (10) ، لكن ذلك نادر .



إن أثر الطبيعة بمظهرها كبير في « الشوقيات » ، لكن ، رغم تنوع العناصر التي اعتمدها في التصوير ، فإن مترعه واحد . فهو في اتجاهه إلى الطبيعة الجامدة يترع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالاشراق والخصب ،

- (1) ج 1 ص 17 ، 8 .
- (2) ج 1 ص 132 ، 38 .
- (3) ج 1 ص 226 ، 2 و ج 2 ص 3 ، 29 .
- (4) شبه عظماء المصلحين من الماضين بدود الحرير ، في ج 1 ص 159 ، 29 .
- (5) ج 1 ص 90 ، 22 .
- (6) ج 2 ص 156 ، 4 .
- (7) أنظر كذلك ج 3 ص 20 ، 26 و ج 4 ص 14 ، 45 .
- (8) ج 1 ص 17 وأنظر ج 3 ص 110 ، 20 .
- (9) ج 3 ص 17 ، 26 .
- (10) ج 1 ص 262 ، 11 .

وفي اتجاهه إلى الطبيعة المتحركة يتزع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالعظمة والقوة والنفع كثيرا ومما اتسم بالغدر (كالدثب) والضرب (كالحيّة) قليلا . وقد تميزت الحيوانات التي اعتمدها في الجملة بانتمائها إلى حديقة مشرقية صحراوية بدوية .

3 - الانسان :

الانسان مصدرا من مصادر التصوير في « الشوقيات » يشير مشكلا . ذلك أن اعتماد الشاعر عليه يختلف عن اعتماده على بقية المصادر من حيث أن اتجاهه إلى عنصر الطبيعة الجامدة أو إلى الحيوان إنما من حيث هو وحدة متكاملة عادة وليس اتجاهه إليه في جزء من الصورة أو عضو خاص ، بينما اتجاهه إلى الانسان في التصوير قد يكون شأنه فيه هذا وهذا هو التشخيص وقد لا يكون كذلك ، إذ كثيرا ما لا يعتمد الشاعر الانسان من حيث هو إنسان عاقل ناطق يتميز عن بقية الكائنات بل يعتمد في هيئة من هيئاته أو عضو من أعضائه أو عرض من أعراضه أو في آلة من آلاته أو أداة من أدواته .

وأبرز أساليب التشخيص المجاز العقلي كما سنين . وان الشاعر ليشخص مشبها أو مستعيرا ، ولكن ذلك نادر جدا ، إذ نكاد نقول إن مصادر التشبيه والاستعارة من الانسان هي متعلقاته . وهكذا نبعد من اهتماماتنا في هذا الباب قضية التشخيص .

غير أننا إذا عدنا إلى المشكل المطروح تبيننا أنه يعسر ضبط مدى اتجاه الشاعر إلى الانسان في التصوير . فإن ألحقنا بهذا الباب أساليب التشخيص العامة ، اتسع المدى كثيرا ، وإن لم نلحقه ضاق . ولعلّ الأوفق أن نعتبر التشخيص ظاهرة مستقلة عن ظاهرة اعتماد الانسان مصدرا في التصوير .

فإذا تأملنا ما اعتمد شوقي من متعلقات الانسان تبيننا أنها تخضع لصنفين كبيرين : صنف صفات الانسان وأحواله وصنف آلات الانسان وأدواته .

أ - الصفات والأحوال :

هيئات الانسان :

اعتمد شوقي هيئة الانسان كثيرا في التصوير . ونعني بالهيئة السنّ التي يكون عليها فتقصر عليه وظيفة معينة أو الجنس الخاص الذي يخول له تصرفات خاصة أو العلاقة التي تكون له بغيره من الناس فتحتم عليه سيرة محدودة .. ومن ذلك تشبيهه الرسول محمدا صلى الله عليه وسلم في رحمته بالأم والأب في قوله :

وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ هَذَا فِي الدُّنْيَا هُمَا الرَّحْمَاءُ (1)

أو تشبيهه الديار بالأمهات في هذا البيت :

إِنَّ الدِّيَارَ تُرِيْقُ مَاءَ شُؤْنِهَا كَالْأُمَّهَاتِ وَتَنْدُبُ الْأَبْنَاءَ (2)

(1) ج 1 ص 34 ، 32 .

(2) ج 3 ص 9 ، 2 .

ويدخل في الهيئة عندنا ما يكون للانسان من وضعيات مختلفة في حياته كوضعية المرأة في الأيام الأولى من الزواج ، فإنها عروس . وقد كان لصورة العروس حظ ذو بال في صور الشاعر ، فقد صور بها الدنيا مرة (1) وشعره في مدح الرسول أخرى (2) كما شبه بها النفس البشرية في قوله :

بَلْ مَا يَضُرُّكَ لَوْ سَمَحْتَ بِجُلُوءِ ؟ إِنَّ الْعُرُوسَ كَثِيرَةَ الْمُتَطَلِّعِ (3)

ومما يدخل في هذا الباب تشبيهه الخوان بالبغي ترمي النقاب على وجهها :

وَمَنْظِرِ كُلِّ خَوَّانٍ بِرَأْيِي بِوَجْهِ كَالْبَغْيِ رَمَى النِّقَابَا (4)

مع الملاحظ أن صور الشاعر التي من هذا المجال ليست مقصورة على نوع من الموصوفات خاص . أعضاء الانسان :

ومن أعضاء الانسان ما مده بالصور المناسبة للمقام ، غير أنه لم يكن لها حظ كبير في المساهمة ولا ميّزها مميز . فمن ذلك تشبيهه تكامل مصر وبنابيع السودان بتكامل العين وانسانها في هذا البيت :

تُتَمِّمُ مِضْرَ يَنْابِيعُهُ كَمَا تَمِّمُ الْعَيْنُ إِنْسَانُهَا (5)

أو تشبيهه النسيم في مروره على صفحات الورد بالشفاه في مباشرتها خدود الملاح :

مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مُقْبِلًا مَرَّ الشَّفَاهِ عَلَى خُدُودِ مِلاح (6)

أعراض الانسان :

وقد استلهم الشاعر صورهُ كذلك من بعض أعراض الانسان كصورة النطق المبين التي اتخذها للصمت الرائع (7) ، أو صورة الحلم التي شبه بها مرأى شروق الشمس (8) أو صورة الداء التي كان لها أكبر الحظوظ في شعره وأكثر ما كان يتخذها للاستعمار الانكليزي ، فقال في تشبيه اللورد كرومر بالداء :

لَمَّا رَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشْهَدَتْ فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلًا (9)

وقال في نفس القصيدة مشبها حكومة الانكليز بداء السل :

دَخَلْتُ عَلَى حَكَمِ الْوِدَادِ وَشَرَعِيهِ مِصْرًا، فَكَانَتْ كَالسَّلَالِ دُخُولًا (10)

- (1) ج 1 ص 125 ، 11 .
- (2) ج 1 ص 34 ، 118 .
- (3) ج 2 ص 60 ، 5 .
- (4) ج 1 ص 64 ، 16 .
- (5) ج 1 ص 262 ، 40 .
- (6) ج 2 ص 22 ، 23 .
- (7) ج 2 ص 95 ، 43 .
- (8) ج 2 ، ص 30 ، 1 .
- (9) ج 1 ص 173 ، 4 .
- (10) المصدر نفسه ، 17 .

الحياة والموت :

والحياة والموت من مصادره : الا أنه بالحياة صور الخالق أو الانسان ، وبالموت صور معاني مجردة بشعة كالجهل والجمود أو عناصر طبيعية هائلة كالأمواج .

أَنْتَ أَنْسَ لَنَا إِذَا بَعْدَ الْأَنْسَسِ ، وَأَنْتَ الْحَيَاةُ وَالْإِحْيَاءُ (1)

وفي تشبيه الجهل بالموت قال :

وَالْجَهْلُ مَوْتُ ، فَإِنْ أُوتِيَتْ مُعْجِزَةٌ فَابْعَثْ مِنَ الْجَهْلِ ، أَوْ فَابْعَثْ مِنَ الرَّجَمِ (2)

ب - الآلات والأدوات :

خصّصنا القسم السابق لدراسة ما اتصل بالانسان وتعلّق به ماديا أو معنويا ، واتخذ الشاعر صورا لموصوفاته . ورأينا ما تتوقف عليه هذه الصور المترعة مما ركّب الله في الانسان أو علّق به .

وفي هذا القسم من الدراسة نصرف العناية إلى صنف ثان من الأشياء المخصوصة بالانسان يشمل ما صنع الانسان من آلات اتخذها لقضاء حوائجه ، كما يشمل ما استخرج من مواد خصها بوظائف معينة في حياته .

ومن الآلات والأدوات التي اختارها الشاعر ما اتصل بالحياة المترلية أو الحياة المهنية . ومنها ما لم تكن لها صلة بالحياة اليومية كالآلات التي تتصل بعالم الحرب ، أو ما كان من قبيل المواد التي تعدّ من الأشياء الثمينة .

ولسنا بمتبعي هذا التخطيط في دراسة هذه العناصر لأنه لا يمكننا من تعيين مدى اتجاه الشاعر إلى هذا الصنف من الآلات والأدوات أو إلى ذاك . ولذلك نفضل اخضاع الصور في هذا الباب لترتيبها مجموعات اعتمادا على أهمية ميادين الحياة التي اتجه إليها الشاعر .

عالم الحرب :

يوقع النظر في أنواع الصور في « الشوقيات » على نسبة كبيرة منها تتصل بجو الحرب . ولئن تنوعت أدوات الحرب المعتمدة ، فكان منها الرمح والسنان (3) والقنا والدرع (4) فإن أكثرها تواترا على الإطلاق هو السيف .

من ذلك تشبيهه المرثي عمر المختار والصحراء التي ألقى فيها جثمانه بالسيف والغمد في قوله :

يَا أَيُّهَا السَّيْفُ الْمُجَرَّدُ بِالْفَلَا يَكْسُو السُّيُوفَ عَلَى الزَّمَانِ مَضَاءً
تِلْكَ الصَّحَارِي غِمْدُ كُلِّ مُهَنَّدٍ أَبْلَى فَأَحْسَنَ فِي الْعَدُوِّ بَلَاءَ (5)

- (1) ج 1 ص 17 ، 11 .
(2) ج 1 ص 190 ، 117 .
(3) ج 2 ص 188 ، 21 .
(4) ج 1 ص 92 ، 21 .
(5) ج 3 ص 17 ، 5 - 6 .

وقد جمع الشاعر بين السيف والقنا في البيت التالي :

وَالْجَاعِلِينَ سُيُوفَ الْهِنْدِ أَلْسُنَهُمْ
وَالْكَاتِبِينَ بِأَطْرَافِ الْقَنَاسِلِ (1)

ففي الصدر شبه الألسن بسيوف الهند تشبيها مقلوبا وفي العجز استعار للأقلام صورة أطراف القنا .
وجملة ما اعتمد الشاعر من أدوات الحرب وآلاتها يتصل بجو الحرب الكلاسيكية التي تقوم على تقابل
الجيشين أو الجندين في الميدان واحتكاكهما .

عالم البحر :

ويتجه شوقي إلى عالم البحر كثيرا كذلك حتى كاد يتساوى حظ البحر والحرب من الاعتماد في التصوير .
وقد تنوعت صور الشاعر المستوحاة من البحر بدون أن تتميز منها صورة بتواتر خاص . فاتخذ صور
السفينة والفلك والشباك والصيد والشرع والمناجير .. وغيرها .

أما السفينة فكثيرا ما كانت عنده صورة لمصر (2) ، ولكنه قد يصف بها غير مصر كما في قوله
مستعيرا صورتها للجهاد في سبيل الله :

سَفِينَةَ اللَّهِ لَمْ تَقْهَرْ عَلَى دُسْرِ
فِي الْعَاصِفَاتِ وَلَمْ تُغْلَبْ عَلَى خُسْبِ (3)

ومن هذا الباب قوله مشبها النفس بالمرجل والقلب بالشرع :

نَفْسِي مَرَجَلٌ ، وَقَلْبِي شَرَعٌ
بِهِمَا فِي الدُّمُوعِ سِيرِي وَأَرْسِي (4)

جو البيت :

الواقع أن جو البيت الداخلي لم يلهم الشاعر كثيرا . لا محالة أنه اتخذ صوراً من بعض مرافق البيت
كالبساط (5) والمرآة (6) والمقص (7) ، ولكن بيت السكنى استهواه خاصة من حيث هو بناء ينبيء
بانجاز يجسم مجهوداً ، هكذا كانت صورته من الجدار والحائط والركن وصخرة الأساس .

قال في تشبيه المسلمين في تعاظمهم بالجدار يقوى به الجدار :

كُونُوا الْجِدَارَ الَّذِي يَقْوَى الْجِدَارُ بِهِ
فَاللَّهُ قَدْ جَعَلَ الْإِسْلَامَ بُنْيَانًا (8)

(1) ج 1 ص 59 ، 70 .

(2) ومن الأدوات التي لا تندرج في أي ميدان من الميادين المدروسة والتي قصرها على وصف مصر دون غيرها « الكنانة »
وقد ترددت صورتها في شعره كثيرا : ج 1 ص 109 ، 25 وص 113 ، 16 وص 278 ، 9 .

(3) ج 1 ص 59 ، 32 .

(4) ج 2 ص 44 ، 11 .

(5) ج 2 ص 3 ، 13 .

(6) ج 2 ص 36 ، 15 .

(7) ج 1 ص 155 ، 12 .

(8) ج 1 ص 245 ، 2 .

وفي تشبيه الأخلاق بالبناء يقوم على صخرة الأساس :

فَلَوْ أَنَّ أَخْلَاقَ الرِّجَالِ تَصَوَّرَتْ لَرَأَيْتَ صَخْرَتَهَا أَسَاسًا فَيْكَ (1)

ويميز هذه الصور المستوحاة من هندسة البناء المعمارية قصرها على تصوير القيم السامية والمعاني الأخلاقية .
فوراء كل عنصر من البناء المادي معنى من البناء الأدبي في شعر شوقي .

المعادن والأشياء الثمينة :

من صور « الشوقيات » ما استلهمها الشاعر من المعادن الثمينة لا سيما الذهب والفضة وقد جمع بينهما في قوله :

الْمَاءُ وَالْآفَاقُ حَوْلَكَ فِضَّةٌ وَالشَّمْسُ دِينَارٌ إِلَى دِينَارٍ (2)

ومنها ما انتزع من الحجارة الكريمة كاللواقيت - وهي من الأحجار التي لا تحرقها النار - وقد شبه بها الجنود الذين يخوضون المعارك ولا يتضررون فقال :

فَكُنْتُمْ يَوَاقِيتَ الْحُرُوبِ كَرَامَةً عَلَى النَّارِ ، أَوْ أَنْتُمْ أَشَدُّ وَأَصْلَبُ (3)

وكالدرر وقد استعار صورة الدرة للبر في قوله :

يَا دُرَّةَ الْغَوَاصِ أَخْرَجَ ظَافِيرًا يُمْنَاهُ يَجْلُوهَا عَلَى النُّظَّارِ (4)

وله صور عديدة أخرى من هذا القليل غير أنها خرجت بلفظ الثمين (5) أو الذخيرة (6) بحيث لم يعين نوع المقصود وإنما اكتفى بقيمته المطلقة .

فإذا قلنا حظ الإنسان - بصفاته وأحواله من ناحية وآلاته وأدواته من ناحية أخرى - من الاعتماد في التصوير في « الشوقيات » بالنسبة إلى الطبيعة بمظهرها ، فلأننا لم ندخل في ذلك مظاهر التشخيص إذ رأيناها في باب المجاز العقلي أدخل

ولكن الإنسان يبقى من مصادر شوقي الرئيسية في التصوير إلا أن الشاعر اعتمد الإنسان في سلوكه خاصة لا في نفسيته .

(1) ج 1 ص 163 ، 16 .

(2) ج 2 ص 31 ، 12 .

(3) ج 1 ص 42 ، 218 .

(4) ج 2 ص 31 ، 8 .

(5) ج 1 ص 176 ، 13 .

(6) ج 3 ص 5 ، 22 .

المصادر الثقافية :

نعني بالمصادر الثقافية ما اختار الشاعر من صور وقرها له نظره في المعارف الانسانية أو ما لا يدرك ذهن الانسان حقيقته إلا إذا سمت نفسه إلى عالم القيم الخالدة ، بحكم مستوى في التكوّن مرموق وسعة من الثقافة بالغة .

ونرى أن مصادر شوقي الثقافية يستقطبها ثلاث شعب : شعبة الآداب وتقتصر على الأدب العربي ، وشعبة علوم الدين ، وشعبة العلوم الإنسانية وتقتصر على التاريخ . وتكاد تتساوى هذه المصادر الثلاثة في حظ اعتماد الشاعر عليها .

1 - الأدب العربي :

أما الأدب العربي فأكثر ما وفر للشاعر صور أعلام وراء كل منها عالم من المعاني لا يستعصي اجتياز على دارس الأدب العربي . واجتيازه يغني عن الشرح الطويل إذ هو يجمل مختلف جوانب المدلول . وقد وفر الأدب العربي للشاعر إلى جانب ذلك بعض الأدوات الخاصة .

أ - الاعلام :

ومن أسماء الاعلام المصور بها في « الشوقيات » ما كان أصحابها من الشعراء أو النادرين الخطباء فنسبهم اعلام الكلام ، ومنها ما كان أصحابها ممن يضرب بهم المثل عند العرب ونشير إليها بأعلام الأمثال . وحظ هذين الصنفين مختلف .

فلأعلام الكلام في « الشوقيات » الغلبة المطلقة . والتحقيق في أعلام الكلام المعتمدة يبين أن أغلب أصحابها عاشوا في عهد العربية الفصحى الذهبي أي إما في الجاهلية وإما في صدر الاسلام . وهذا إطار زمني يتميز باحتضان أصول الحضارة العربية الاسلامية وأصول القياس عليها في الدين واللغة والأخلاق والأدب ، فلم لا يكون ذلك في النظرة إلى الحياة أيضا ؟

واختيار الشاعر هؤلاء الاعلام من بين مئات أعلام الكلام في الأدب العربي لم يكن من حيث أنهم أبرر من يمثل شعر العرب أو نثرهم في تلك الفترة وإنما حسبما تبيننا من حيث أنهم توسعوا في الكلام عن صفات عرفوا بها في حياتهم .

وهذه الصفات كانت في جميعهم صفات أخلاقية حميدة ، أو صفات خلقية متبوعة بمعنى أخلاقي (1) . وصفة الكرم أبرز ما استهوى الشاعر ولذلك زرع اسم حاتم الطائي وما وراءه من دلالة في كثير من المواطن .

(1) أو صفات فكرية ، كصفة الخطابة في قس بن ساعدة أو صفة الفصاحة في سبيان وائل . انظر ج 3 ص 157 ، 7 .

قال مشبها به الممدوح في البيت التالي :

حَاتِمُ الْمُلُوكِ إِذَا ضَاقَ بِالنَّدَى النَّشَبُ (1)

وقد جمع الشاعر بين حاتم الطائي وكعب بن أمية - وهو من أجواد العرب كذلك - مستعبدا تشبيه الدهر بأي منهما في قوله :

لَا تَسْتَقْلُوهُ ، فَمَا دَهْرُكُمْ بِحَاتِمِ الْجُودِ وَلَا كَعْبِهِ (2)

وقد وجد الشاعر في السموءل مثال الشرف وحسن الخلق ، فاقتدى به في وصف جبل بدمشق فقال :

كَأَنَّ مِنَ السَّمَوِّ فِيهِ شَيْئًا فَكُلُّ جِهَاتِهِ شَرَفٌ وَخُلُقٌ (3)

ووجد في الشاعر ليلى مثال تقدم السن وطول التجربة ، فشبه به نفسه حيث قال :

جَزَعْتُ فَرَأَعْتَنِي مِنَ الشَّيْبِ بَسْمَةٌ كَأَنِّي عَلَى دَرَبِ الْمَشِيبِ (لَبِيدٌ) (4)

أما أعلام الكلام التي ينتمي أصحابها إلى صدر الاسلام واعتمدها شوقي في التصوير فكانت أقلّ أثرا في « الشوقيات » من أعلام الفترة الأولى . وقد تميّز من بين أعلام صدر الاسلام المجنون وليلاه (5) بكثرة الشيوع ، وقد خصّص الشاعر قيسا لتشبيه نفسه ، أما صورة ليلى فكانت لمعشوقته من النساء حيناً ، ومن البلدان حيناً آخر ، فمن الأول قوله :

قَالَتْ : أَرَاهُ عِنْدَ غَايَةِ وَجْدِهِ فَلَعَلَّ لَيْلَى تَرْحَمُ الْمَجْنُونَا (6)

ومن الثاني قوله في تعلقه فروق وهي الآستانة :

جَعَلَ الْإِلَاهُ خَيَالَهُ (قَيْسَ) الْهُوَى وَجَعَلَتْ (لَيْلَى) فِتْنَةً لِيَخْيَالِهِ (7)

ونكتفي بالإشارة السريعة في هذا المجال إلى أعلام الأمثال المستخدمة في « الشوقيات » ، ذلك أن التوسّع فيها محلّه فصل الأمثال في باب أساليب التعبير ، فنلاحظ شيئين في هذا الصدد :

- كثرة اتجاه الشاعر إلى صورة العنقاء والعنقاء في أساطير العرب طائر معروف الاسم مجهول الجسم ، يضرب مثلاً لكلّ عزيز ممتنع ، وقد شبه به الشاعر الحيلة المستحيلة (8) ، والدمع المنحبس (9) واستعاره للشعر المنيع في قوله :

وَأَخَذَتْ (يَلْدِزَ) عَنُوءَ وَمَلَكَتْ عَنَقَاءَ الثُّغُورِ (10)

(1) ج 2 ص 9 ، 71 .

(2) ج 1 ص 72 ، 48 .

(3) ج 2 ص 74 ، 55 .

(4) ج 2 ص 119 ، 22 .

(5) من مثله كذلك عبد الحميد الكاتب ، ج 3 ص 53 ، 8 . وأبو تمام والبحري 3 ص 22 ، 49 .

(6) ج 2 ص 139 ، 21 .

(7) ج 1 ص 169 ، 44 .

(8) ج 1 ص 42 ، 239 .

(9) ج 1 ص 17 ، 97 .

(10) ج 1 ص 119 ، 68 .

— كثرة اتجاه الشاعر إلى قولهم « نفس عصام سوّدت عصاما » ، وعصام هو رجل شرف بنفسه وعمله لا بنسبه وآبائه ، وقد استخرج منه الشاعر صورة الواثق بالنفس ، ومما قال في هذا المعنى :

كَمْ وَاثِقٍ بِالنَّفْسِ ، تَهَاوُضَ بِهَا سَادَ الْبَرِّيَّةِ فِيهِ وَهُوَ عَصَامُ (1)

ب — الخصائص والأدوات :

وقد وجد شوقي في كثير من قضايا اللغة العربية معينا لتصوير موصوفاته ، وإن دلّ ذلك على سعة ثقافة الشاعر والملمة بدقائق اللغة العربية وأدبها ، فإنه يدلّ كذلك على أن شعره متوجه إلى خاصّة المثقفين وأن فنّه بعيد المأخذ من عامة القراء .

وعالم حروف المعجم في أشكالها وترتيبها ورسمها أكثر ما استهوى الشاعر ، فقد شبه إسم الجلالة بالألف من حروف المعجم لتصدرها إيتاما واسم طه بالباء لآتيانه في المرتبة الثانية بعد الألف وذلك في قوله :

اسْمُ الْجَلَالَةِ فِي بَدِيعِ حُرُوفِهِ أَلِفٌ هُنَاكَ ، وَاسْمُ طهَ الْبَاءُ (2)

وقد اعتمد شوقي في التصوير على جوانب أخرى أكثر دقة فشبه منظرا طبيعيا بنية اسم العلم عمرو في قوله :

رَأَيْتُ مُحَاسِنَ الدُّنْيَا جَمِيعًا فَهِنَّ الْوَاوُ وَالْبِسْفُورُ عَمْرُو (3)

وحقيقة علاقة محاسن الدنيا بالبسفور هي حقيقة تعلق الواو بآخر عمرو ، فالاسم أصل والواو فرع ملحق .

ومن ذلك تشبيهه تغريد الطير في انطلاقه وانتهائه بابتداءات الفرزدق وهي أوائل قصائده ومقاطع الخطبة وهي أواخر قصائده في قوله :

وَلَكَ ابْتِدَاءَاتُ الْفَرَزْدَقِ دَقٌّ فِي مَقَاطِعِ جَرَّوَلٍ (4)

ومن صور الشاعر ما أخذ من أنواع الكلام العامة ، كتشبيهه الدّمع مثورا بالشعر منظوما (5) أو تشبيهه القضية الشعبية بالمثل السائر في قوله :

جَابَتْ قَضِيَّتُكَ الْبَيْلَا دَ ، كَأَنَّهَُا مَثَلٌ يَسِيرُ (6)

أما الأدوات التي كان لها حظ من الاستخدام في صور الشاعر ، فليست خاصة بالأدب العربي في الحقيقة ، فهي تستخدم في كل لغة وعند كل أمة ، وإنما رأينا هذا محلّ درسها لورودها في شعر عربي وسياق عربي ولأن أمثلتها ليست كثيرة جدا بحيث لا تستدعي قسما مستقلا بين المصادر الثقافية .

- (1) ج 1 ص 226 ، 47 .
- (2) ج 1 ص 34 ، 7 .
- (3) ج 2 ص 40 ، 54 .
- (4) ج 1 ص 176 ، 7 .
- (5) ج 1 ص 64 ، 4 .
- (6) ج 2 ص 166 ، 23 .

وقد لاحظنا أن صورة الكتاب هي أكثر صور الأدوات تواترا إلى حدّ نسمح فيه لأنفسنا باعتبار الكتاب الوسيلة التي يتجسّم فيها وحدها مفهوم أدوات العلم والمعرفة في « الشوقيات » .

وقد اتخذ الشاعر هذه الصورة لموصوفات متنوعة وإن اشتركت في شيء ففي معنى السعة ، فلنا من ذلك تشبيهه العريض الطويل من البحر بالكتاب في قوله :

وَالْعَرِيضُ الطَّوِيلُ مِنْهَا كِتَابٌ لَكَ فِيهِ تَحِيَّةٌ وَتَنَاءُ (1)

وتشبيهه مصر وقصورها بالكتاب وسطوره في هذا البيت :

(يا قصورا ...)

أَنْتِ سَطْرٌ ، وَمَجْنِدُ مِصْرَ كِتَابٌ كَيْفَ سَامَ الْبَلَى كِتَابَكَ فَضًّا ؟ (2)

أو اتخاذه الكتاب صورة للمرثي أبي هيف بك وقد كان قيما على دار الكتب المصرية ، في قوله :

دَارُ الذِّخَائِرِ كُنْتَ أَكْمَلَ كُتُبِهَا مَجْمُوعَةٌ ، وَأَتَمَّهَا أَجْزَاءُ (3)

إنّ اتجاه شوقي إلى الأدب العربي اتّجاه « سنيّ » إن صح التعبير ، لأنه اعتمد ما كان فيه رسميا .

2 - الدين والأخلاق :

الدين والأخلاق مقومان متكاملان أساسيان في « الشوقيات » بل هما عمدة الكتاب الأولى من حيث جميع الاعتبارات : فقد كانا موضوعي تحليل واطاري بحث ، ومصدري تصوير .

ويشمل مفهوم الدين في « الشوقيات » كل العناصر المكوّنة لجوهر الأديان السماوية بصفة عامة ، فلتن كان الاسلام دينه ومحمد نبيه في حياته وفي دينياته من الشعر فإنه كثيرا ما توقف عند بعض أعلام الرسل ومن اتصل بهم قبل محمد ، ووجد بعض مثله العليا في أحداث أو تعاليم سبقت الاسلام وأقرها الاسلام لما جاء بعدها .

وتقسم الصور التي استقاها الشاعر من جو الدين والأخلاق إلى ثلاثة أقسام ندرس في الأول منها أعلام القصص القرآني وفي الثاني الأحداث الدينية وفي الأخير المعاني الدينية الأخلاقية .

أ - أعلام القصص القرآني :

أما ما نعتبره من أعلام القصص القرآني من صور الشاعر ، فهي في الحقيقة أعلام أصلها في التاريخ من ناحية لأنها حقائق تطابق واقعا وجد قبل نزول القرآن وفي غير الاسلام من الأديان من ناحية أخرى لأنها أعلام أديان سبقت الاسلام غير أن القرآن هو الذي قص أخبارها في أكمل الصور لا لغاية التاريخ المجرد وإنما لغاية

(1) ج 1 ص 17 ، 15 .

(2) ج 2 ص 54 ، 18 .

(3) ج 3 ص 9 ، 21 .

الدعوة إلى الاعتبار وتركيز الدين الجديد فهي من ثمّ فاقدة قيمتها التاريخية لفائدة القيمة الدينية ، ثم ان القرآن علاوة على احتضانه إياها فإنه يقرّها ويتبنّى ما تولد عنها وعن أحداثها ولكنه يكملها تكميلاً وهي من هذه الناحية فاقدة صبغة انتمائها إلى ما سبق الاسلام من أديان لفائدة انتمائها إلى الاسلام .

فقد وجد شوقي في كثير من أعلام الأديان السماوية قبل الاسلام مثله العليا . لكن صورة المسيح عيسى بن مريم هي التي تصادفنا في أكثر المواطن ، فقد رأى الشاعر في هذا النبي كثيراً من القيم مجسمة ، وفي ما حف به من ظروف كثيراً من دروس الاعتبار مفصلة ، فحيثما اتخذ عيسى صورة وجدنا سلاماً وتسامحاً ورحمة .

قال في تشبيه الصليب الأحمر بينان المسيح :

وَالْمَسْ جَرَّاحَاتِ الْبَرِيَّةِ شَافِيًا مَا كُنْتُ إِلَّا لِلْمَسِيحِ بَنَانًا (1)

وفي تشبيه نفسه بابن مريم :

وَلَا بَتَّ إِلَّا كَابْنِ مَرْيَمَ ، مُشْفِقًا عَلَى حُسْدِي ، مُسْتَغْفِرًا لِعِدَاتِي (2)

ومن صوره ما كان مصدره النبي موسى وبعض ما حف به من ظروف على أن هذا المصدر أقلّ خصبا من السابق ، من ذلك تشبيهه مصر - حين ضاقت به على الرغم منها فركب البحر وخرج إلى المنفى - بأمّ موسى حين ألقت في اليمّ صبيها وسألت الله أن يكفله ، قال :

كَأَمْ مُوسَى ، عَلَى اسْمِ اللَّهِ تَكْفُلُنَا وَبِاسْمِهِ ذَهَبْتُ فِي الْيَمِّ تُلْقِينَا (3)

وكثيرا ما كان الشاعر يعمد إلى قصة النبي يوسف ويستخرج منها النظائر المثلى لموصوفاته وقد استهواه من القصة خاصة موقف يعقوب الأب ، ويظهر ذلك مثلاً في تشبيهه تأثير مقدم المغتربين في الوطن بتأثير قميص يوسف في أبيه :

وَإِذَا أَنَاهُ مُبَشِّرٌ بِقُدُومِهِمْ فَمَنْ الْقَمِيصِ وَمِنْ شَدَى أُرْدَانِهِ (4)

وقد وجد في حدث سلامة ابراهيم الخليل رغم خوضه النار أنموذجاً بليغاً يصور الشجاعة والتضحية وقداسة القضية ، قال في تشبيه الصليب الأحمر في ميدان القتال ، بالخليل في لهب النار :

وَإِذَا الْوَطِيسُ رَمَى الشَّابَّ بِنَارِهِ خُضَّ كَالْخَلِيلِ إِلَيْهِمِ النَّيْرَانَا (5)

(1) ج 1 ص 278 ، 3 .

(2) ج 1 ص 98 ، 23 .

(3) ج 2 ص 104 ، 23 .

(4) ج 1 ص 259 ، 5 .

(5) ج 1 ص 278 ، 4 .

ومن أعلام التاريخ الديني المعتمدة في « الشوقيات » ، بلقيس ، وهي ملكة سبأ من أرض اليمن وقصتها مع الملك سليمان مشهورة ، وقد صور بها الاشرار أحيانا في الانسان (1) وأخرى في الطبيعة . فقال في تشبيه الشمس ببلقيس :

وَالشَّمْسُ تَخْتَالُ فِي الْعَقِيَانِ تَحْسَبُهَا
(بَلْقَيْسَ) تَرْفُلُ فِي وَشِي الْيَمَانِيَا (2)

ب - الأحداث الدينية :

أما ما اتصل بالأديان من غير الأعلام ووفر للشاعر امكانيات أخرى في التصوير ، فعلى نوعين ، ما هو من قبيل الأحداث أو الحقائق الدينية المشتركة وليست خاصة بدين معين ، وما هو خاص بدين دون آخر . فأما المشترك فمحوره زوجان متقابلان : زوج الملك والشيطان وزوج الجنة والنار ، إذ تكاد ترجع كل الصور المشتركة في شعر شوقي إلى هذه العناصر الأربعة .

غير أن صورتني الملك والجنة أكثر تواترا ويبدو أنهما أحب إلى نفس الشاعر وأطوع إلى فنه . وإذا لم ترد صورة الملك مقصورة على نوع من الموصوفات محدّد ، فإن صورة الجنة تكاد تكون وفقا على البلدان . فهذه صورة الملك للمرأة :

يَا مَلِكًا تَعَبَّدَا مُصَلِّيًا مُوَحَّدَا (3)

وهذه نفس الصورة ولكن لعلم الأتراك وقد قابلها بصورة الشيطان التي اتخذها لأعلام الأعداء :

أَرَاهُ مِنْ بَيْنِ أَعْلَامِ الْوَعْيِ مَلِكًا وَمَا سِوَاهُ مِنْ الْأَعْلَامِ شَيْطَانًا (4)

ومن صور الجنة قوله في وصف الآستانة :

تَجَلَّدَ لِلرَّحِيلِ فَمَا اسْتَطَاعَا وَدَاعَا جَنَّةَ الدُّنْيَا وَدَاعَا (5)

ومما رجع إلى الدين الاسلامي صور المنبر (6) ، وليلة النصف من شعبان (7) والكعبة المنورة ، وقد شبه مصر بالكعبة في قوله :

هَدَانَا ضَوْءُ ثَغْرِكَ مِنْ ثَلَاثِ كَمَا تَهْدِي (المنورة) الرِّكَابَا (8)

(1) ج 1 ص 119 ، 14 .

(2) ج 2 ص 104 ، 55 .

(3) ج 2 ص 28 ، 1 .

(4) ج 1 ص 245 ، 21 .

(5) ج 1 ص 154 ، 1 .

(6) ج 1 ص 59 ، 18 .

(7) ج I ص 159 ، 13 .

(8) ج 1 ص 64 ، 33 .

ومما اتصل بغير الاسلام صورة المعبد (1) ، أو صورة الراهب وقد اتخذها للقلب في قوله :
رَاهِبٌ فِي الضَّلْوَعِ لِيَسْتَفْنَ فَطَنٌ كَلَّمَا ثُرْنَ شَاعِهِنَّ بِنَقَسٍ (2)

ج - المعاني الدينية الأخلاقية :

لا نغني بالمعاني الدينية الأخلاقية ما كان من قبيل القيم حتما ، إذ لا ننظر هنا إلى المدلول من حيث قيمته في ذاته وإنما من حيث مصدر الحديث عنه . وصورة الحق أكثر ما تواتر من هذه المعاني ، ونمثل عليها بشاهدين : الأول شبه فيه بناء أقدرة وزعيمهم مصطفى كمال بالحق البائن :

رَدُّوا الْخِيَالَ حَقِيقَةً ، وَتَطَلَّعُوا كَالْحَقِّ حَصْحَصَ مَنْ وَرَاءَ شُكُوكِ (3)

والثاني جمع فيه بين تشبيه قسَمَات الوجه بالحق وتشبيه الغرة بالهدى والحياء ، قال في مدح الرسول محمد :
وَبَدَا مُحْيَاكَ الَّذِي قَسَمَاتُهُ حَقٌّ ، وَغَرَّتُهُ هُدًى وَحَيَاءُ (4)

والذي نستطيع اعتباره طريفا في اتجاه شوقي إلى الدين والأخلاق لاقتباس الصورة الشعرية هو شغفه الواضح بروح الأديان ، وتوقفه الواضح عند القاسم المشترك بين مختلف الأديان السماوية ، وإن تميز الاسلام في شعره بشيء من التفوق .

3 - التاريخ :

من بين وجوه استغلال علم التاريخ في شعر شوقي اعتماده مصدرا في التصوير ، وقيمه من هذه الناحية لا تقل أهمية عن قيمة الأدب العربي أو قيمة الدين ، بل لعلها تتجاوزهما إذا اعتبرنا ما سبقت ملاحظته من أن أعلام القصص القرآني هي في أصولها أعلام تاريخية كذلك .

وقد كان للتاريخ الاسلامي أكبر الحظوظ في الاعتماد ، يليه تاريخ العرب في الجاهلية فتاريخ مصر القديم (5) . ولا نرى من باب الصدفة أن يتناسب ترتيب هذه الميادين حسب الأهمية تناسبا عكسيا مع ترتيبها حسب التعاقب في الزمان ، لا لأن تاريخ مصر القديم أوغل في الماضي ، والتاريخ الاسلامي أقرب إلى الحاضر ، وإنما لأن الشاعر وجد في الاسلام خصبا كبيرا وألقى في العروبة خصبا دونه وظفر بأقل من ذلك في ماضي الوطن المحدود .

(1) ج 1 ص 133 ، 8 .

(2) ج 2 ص 44 ، 7 .

(3) ج 1 ص 163 ، 26 .

(4) ج 1 ص 34 ، 14 .

(5) من صور الشاعر ما كان مصدره التاريخ ولا يدخل في أقسام التاريخ الثلاثة البارزة المدروسة والمستوعبة الأغلبية الساحقة من الصور . ولكن ندرتها حملتنا على إهمال درسها . فمن التاريخ البشري ، تشبيه توارث الناس القوم بتوارثهم مميزات الإنسانية عن آدم وحواء ، ج 2 ص 6 ، 40 . ومن تاريخ الفكر اليوناني ، تشبيه عمر المختار في أقدامه على الموت بسقراط ج 3 ص 17 ، 22 . ومن التاريخ الفرنسي ، تشبيه ملكة النحل بجاندرك ج 1 ص 143 ، 33 ، ومن التاريخ الألماني ، تشبيه رياض باشا المرثي ، بالوزير الألماني بسمرك في الحنكة والمهارة والسياسة ج 3 ص 42 ، 36 .

أ - تاريخ مصر القديم :

أما صوره المسترعة من تاريخ مصر القديم فتتميز - علاوة على قلتها بالنسبة إلى صوره من غير هذه الفترة التاريخية - بشيئين : فهي صور معالم لا صور أعلام من ناحية وهي من ناحية أخرى انجازات ظاهرة للعيان اليوم ومجسمة فيما بقي من آثارها وليست مخفية في الحاضر بيّنة في الكتب .

من ذلك تشبيه الكنيسة التي صارت مسجدا بالهرم :

شَيْدَهَا الرُّومُ وَأَقْيَالُهُمْ عَلَى مِثَالِ الْهَرَمِ الْمُخْلَدِ (1)

ومنه تشبيه النساء المصريات في جمودهن بالموميات :

هَلْ بَيْنَهُنَّ جَوَامِدًا فَرَقٌ وَبَيْنَ الْمُمَيَّاتِ؟ (2)

ب - تاريخ العرب في الجاهلية :

إن الصور التي استقاها الشاعر من تاريخ العرب في الجاهلية متنوعة فمنها ما انبنى على علم كان له شأن ما ومنها ما نقل لنا حدثا سياسيا عظيما ومنها ما كشف عن وضعية اجتماعية معينة .

فمن الأول تشبيه تمثال أبي الهول بسطيح وهو كاهن من كهان العرب :

يُخَالُ لَاطِرَاقِهِ فِي الرَّمَالِ سَطِيحَ الْعُصُورِ وَرَمَالَهَا (3)

ومن الثاني تصويره الفتن الداخلية في مصر والمجاعة المتولدة عنها بحرب البسوس وبالسنين الصعاب السبع التي في قصة يوسف :

أَمِنْ حَرْبِ الْبَسُوسِ إِلَى غِلَاءٍ يَكَادُ يَعِيدُهَا سَبْعًا صِعَابًا (4)

ومن الأخير تشبيهه وضع بنت فرعون في ترديها بوضع الاماء في تردّيهن :

وَأَبُوهَا الْعَظِيمُ يَنْظُرُ لَمَّا رُدِّيتْ مِثْلَمَا تُرَدَّى الْأَمَاءُ (5)

ج - التاريخ الاسلامي :

ومصادر الشاعر من التاريخ الاسلامي هي أعلام أو أحداث زواها التاريخ ، يرجع أكثرها من الناحية الزمنية إلى النصف الأول من القرن الأول الهجري ، انطلاقا من الرسول وسيرته . هكذا شبه الخليفة العثماني بمحمد رسول الله في قوله :

هَذَا مَقَامٌ أَنْتَ فِيهِ مُحَمَّدٌ أَعْدَاءُ ذَاتِكَ فِرْقَةٌ فِي النَّارِ

-
- (1) ج 2 ص 25 ، 3 .
(2) ج 1 ص 102 ، 37 .
(3) ج 2 ص 184 ، 30 .
(4) ج 1 ص 64 ، 46 .
(5) ج 1 ص 17 ، 93 .

تدليلا على أن الخليفة يستمد شرعية انتصابه وسياسته من روح الشريعة الإسلامية . وشبه الرغبة التي
تعلو أفواه خيل الترك بالعرق المتصبب على فرس الرسول تقريرا بين الوضعيتين في مستوى الرسالة والهدف :
تذكر الأرض ما لم تنس من زبد كالمسك من جنات (السكب) منسكب

وقرب بين يوم ظهور مشروع ملنر وتأليف الوفد المصري من يوم « بدر » وبدر أكبر وقعة انتصر فيها الاسلام
على أعدائه :

يَوْمَ لَكُمْ يَبْقَى كَبِيرٌ عَلَى أَنْصَارِ سَعْدٍ ، وَعَلَى صَحْبِهِ .

وقد وجد الشاعر في سيرة الخلفاء الراشدين – ما عدا أبا بكر – كثيرا من المواقف استغلها في الوصف ،
وأكثر ما استهواه ظروف مقتل عثمان بن عفان وما فيها من تضحية وقد مرت أمثلتها ، وقد جمع شوقي
بين عمر بن الخطاب (الفاروق) وعلي بن أبي طالب (أبي تراب) في سياق واحد شبه بهما الخليفة العثماني
محمد رشاد الخامس تقريرا لقيمة من قد لا تدرك قيمته لأنه رهن السياسة المتقلبة بقيمة من صحت قيمته لأنه
حدثنا بها التاريخ الثابت ، فقال :

فَكَأَنَّكَ (الْفَارُوقُ) فِي كُرْسِيِّهِ نَعَمْتُ شُعُوبُ الْأَرْضِ تَحْتَ ظِلَالِهِ
أَوْ أَنْتَ مِثْلُ (أَبِي تَرَابٍ) يُتَّقَى وَيَهَابُهُ الْأَمْلَاقُ فِي أَسْمَالِهِ (1)

ومن الأعلام الدينية السياسية التي تنتمي إلى غير هذه الفترة ، واعتمدها شوقي في التصوير : المنصور
وهارون الرشيد (2) والأمين والمأمون (3) وخالد بن الوليد (4) وغيرهم ممن لا يتهيأ الاستفاضة في
خصائصهم بمقتضى التنوع والقلّة .

فاتجاه شوقي إلى التاريخ تركّز على ما كان له امتداد في العصر الحاضر ، وتمثل في أثر مادّي أو معنوي
أو على ما كان له انعكاس ما على مصر أو العروبة أو الاسلام في ماض أو حاضر .

••

إنّ المصادر التجريبية التي قامت عليها صور « الشوقيات » تقضي بنا إلى عالم مرئي ، والمصادر الثقافية
إلى عالم ذهني . الأولى تخبر عن شخصية محنكة ، والثانية عن شخصية مثقفة . وكلا الضربين من المصادر
يبي على عاطفة مهذبة ومشاعر مصقولة .

أما نظرة الشاعر إلى الدنيا كما تجلّت في صورته ، فتنفذ من خلال التراث الزاهر أكثر من نفاذها من
الواقع الظاهر ، وتستمدّ بناءها من القيم المشتركة السامية التي أقرّها النقل الصحيح كما تستمدّه من الأسس
المستقيمة التي قوّمها العقل والترجيح .

(1) ج 1 ص 169 ، 16 - 17 .

(2) ج 1 ص 119 ، 51 .

(3) ج 1 ص 266 ، 9 .

(4) ج 1 ص 278 ، 14 .

دور التصوير :

نروم في هذا القسم البحث في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور الواصفة لتحسس الاتجاه الغالب في عملية التصوير عنده والدور الذي تؤديه الصورة مكتملة في بناء شعره .

وقد خصصنا القسم السابق لتحقيق في طبيعة الصور الواصفة المستخدمة في « الشوقيات » وحاولنا إخضاعها لمبادئها الكبرى رغم تنوعها طلبا لتعيين مصادر الشاعر في التصوير وغايتها في هذه المرحلة هي أن ننظر إلى هذه الصور متعايشة مع موصوفاتها ومتقاطعة مع أبرز أنواعها . ولم نر حاجة في دراسة الموصوفات على حدة وتبويبها تبويب الصور الواصفة لأن همتنا متعلقة بالصّور ذاتها أولا وبالعلاقاتها بالموصوفات ثانيا ولأن محور عملنا دراسة أساليب الكلام لا مواضيع الكلام . غير أن الوقوف عند طبيعة الموصوفات وأنواعها مجتذ حتى في درس الأساليب ومعين في ضبط العلاقات المقصودة ، ولذلك فإننا سنتطرق من أنواع الموصوفات في هذا القسم لضبط العلاقات والاتجاه العام في التصوير حتى يكون العمل أكمل والتحليل أشمل .

ومواضيع الكلام مهما كانت يستقطبها عالمان : عالم المحسوسات وعالم المجردات ، ولعل المنتظر من أية عملية من عمليات التصوير أن تكون الصور فيها محسوسة ، اعتمادا على أبسط مبادئ التبليغ المتمثل في تقريب المعنى من المأخذ وإيصال حقيقته إلى الإدراك عن طريق المحسوس المجرب والمشاهد المعاش .

إلا أننا نجد صور الشعراء موزعة على العالمين المحسوس والمجرد . وبحسب الدرجة التي يتجاذب فيها العالمان صور الشاعر وكذلك موصوفاته ، وبحسب كميّات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس . نبيّن ما يميّز صور شاعر عن صور آخر من هذه الناحية ودور هذه من دور تلك (1) .

وانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة في نفس العالم كأن يصف محسوسا بمحسوس أو يصف مجردا بمجرد نسميه تعويضا لأنه في هذه الحالة لا يقوم بمجهود تصويري خلاق بقدر ما يتولّى تنبيه المستقبل إلى زوايا نظر جديدة طريفة ، تعوّض فيها الصورة الموصوف . أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم ، إلى أخرى تنتمي إلى ثان كأن يصف محسوسا بمجرد أو مجردا بمحسوس فنسميه تحويلا ، لأن الشاعر إذاك يولد من الموصوف صورة مختلفة يعمل الخيال كثيرا في بلورتها .

التعويض :

التعويض أبرز دوري التصوير في « الشوقيات » ، فقد لاحظنا أنه مقوم ما لا يقلّ عن ثلثي صور الشاعر . على أن تجوّل الشاعر في عالمي المحسوس والمجرد متفاوت تفاوتاً كبيراً . فالأغلبية الساحقة من صور الشاعر يعوّض فيها محسوس محسوسا ، وليس لو صف المجرد بالمجرد عنده إلا حظّ ضئيل لا يكاد يذكر . ونسبة النوع الأول وحده من جملة صور الشاعر تتجاوز النصف بكثير .

(1) انظر في التقسيم الذي أعده السكاكي في « مفتاح العلوم » فانه مفيد جدا ص 183 - 185 .

(1) تعويض المحسوس بالمحسوس :

ان موصوفات الشاعر تتصل بمحورين نختار أن نطلق في البحث منهما وهما :
الانسان وما اتصل به من آلة وأداة والطبعة بمظهرها الجامد والمتحرك .

الانسان :

• - وصف الانسان بالانسان :

وصف الشاعر الانسان بالانسان في كثير من مواطن شعره . والأمثلة الواردة في الأقسام السابقة وحدها كافية للتدليل على ذلك . والذي يميز صور الشاعر هذه أن أغلب أعلامها الموصوفة هي أعلام من الحاضر أصحابها ممن عاصر الشاعر وأعلامها الواصفة هي أعلام من الماضي أصحابها من تاريخ الأدب أو التاريخ الاسلامي العام :

قال مشبها مصطفى كامل بقس بن ماعدة :

إِذَا جِئْتَ الْمَنَابِرَ كُنْتَ قُسًا إِذَا هُوَ فِي عُكَاظَ عَلَا السَّنَامَا (1)

وفي تشبيه سعد زغلول بعمر بن العاص فبسحبان وائل :

وَلَوْ زُلْتُ غُيِّبَ عَمْرُو الْأُمُورِ وَأَخْلَى الْمَنَابِرَ مَحْبَانُهَا (2)

وقد يكون الموصوف هو الشاعر نفسه كما في قوله مشبها بعيسى بن مريم :

وَلَا بَتَّ إِلَّا كَأَبْنِ مَرْيَمَ مُشْفَقًا عَلَى حُسْدِي ، مُسْتَغْفِرًا لِعِدَائِي (3)

على أنه غير متقيد دائما بهذا الخط الزماني الرجعي ، فقد يصور علما ماضيا بهيئة من هيئات الانسان العامة أو يصور في الانسان صفة بأخرى كما في هذا البيت الذي شبه فيه الخوان بالبغي :

وَمَنْظَرِ كُلِّ خَسَوَانٍ يَرَانِي بِوَجْهِ كَالْبَغْيِ رَمَى النَّقَابَا (4)

وصف الانسان بالآلة أو الأداة :

ووصف الانسان بالآلة أو الأداة كثير كذلك في « الشوقيات » . ولا نستغرب - بعد أن كنا بيننا نزرعة الشاعر الكبيرة إلى استيحاء الصور من عالم الحرب - أن نرى السيف أغلب الآلات التي صور بها الانسان .

ومن صورته ما استخدم فيه صريح لفظ الآلة كقوله في تشبيه باشا الترك :

وَأَسْتَبَدَّتْ بِالْأَمْرِ مِنْهُمْ : قَبَا شَا التُّرْكُ فِي مِصْرَ آلَةٍ صَمَاءُ (5)

- (1) ج 1 ص 121 ، 35 .
(2) ج 1 ص 262 ، 15 .
(3) ج 1 ص 98 ، 23 .
(4) ج 1 ص 64 ، 16 .
(5) ج 1 ص 17 ، 251 .

أو غير ذلك من الوسائل التي يصحّ لها لفظ الآلة كشيئها رفاة الفقيد المركوزة في الرمال بالنار من دم :
يَا وَيْحَهُمْ ! نَصَبُوا مَنَارًا مِّنْ دَمٍ تُوحِي إِلَى جَبَلِ الْغَدْرِ الْبَغْضَاءِ (1)

وصف الانسان بالطبيعة الجامدة :

وقد وصف الشاعر الانسان بكثير من عناصر الطبيعة الجامدة . وبالطبيعة الجامدة وصف الشاعر اما رجلا ممدوحا بقوة أدبية أو مادية واما امرأة محبوبة لجمال جسدي أو جمال خلقي .

قال مشبها السلطان عبد الحميد بالوابل فالمنهل فالصيب :

وَأَنَّ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ لَوَابِلٌ مِّنَ الْغَوْثِ ، مُنْهَلٌ مِّنَ الْخَلْقِ صَيْبٌ
رَأَى الْفِتْنَةَ الْكُبْرَى فَوَالَى أَنَّهُمَا لَهْ

وقال مستعيرا صورتي البدر فالغصن للمعشوقة :

سَمِيَّتُهُ بِدَرِّ الدُّجَى وَمِنْ الْعَجَائِبِ لَا أَرَاهُ
وَدَعَوْتُهُ غُصْنُ الرِّيَا ضِرٌّ ، فَلَمْ أَجِدْ رَوْضًا حَوَاهُ (2)

وصف الانسان بالطبيعة المتحركة (الحيوان) :

تكاد تكون كل صور الحيوان المستخدمة في « الشوقيات » مقصورة على وصف الانسان . وقد سبقت ملاحظة هذه الظاهرة مما يغنينا عن العودة إليها رغم أن وصف الانسان بالحيوان كثير جدا في الديوان . وهذان مثالان يصوران الانسان بحيوانين ليسا من هام مصادر الشاعر :

قال في تشبيه المرثي سيد درويش بالبلبل ... :

بُلْبُلٌ اسْكَنْدَرِيٌّ أَيْكُهُ لَيْسَ فِي الْأَرْضِ وَلَكِنْ فِي السَّمَاءِ (4)

وفي تشبيه الجنود المقاتلين بالبيزان فبالأعقب :

صعدتم ...

كَمَا ازْدَحَمَتْ بِيْزَانُ جَوَّ بِمَوْرِدٍ أَوْ ارْتَفَعَتْ تَلْقَى الْفَرِيْسَةَ أَعْقَبُ (5)

(1) ج 3 ص 17 ، 2 .

(2) ج 1 ص 42 ، 75 - 76 .

(3) ج 2 ص 143 ، 4 - 5 .

(4) ج 3 ص 14 ، 12 .

(5) ج 1 ص 42 ، 220 .

وصف بعض متعلقات الانسان :

أما وصف بعض متعلقات الانسان بالانسان قليل ، ومن ذلك تشبيهه الصليب الأحمر بالنبي إبراهيم الخليل في قوله :

وَإِذَا التَّوَطَّيْسُ رَمَى الشَّبَابَ بِنَارِهِ خُضَّ (كالخليل) إِلَيْهِمُ النَّيْرَانَا (1)

أما وصفها بمتعلقات أخرى فكثير ، ومنه تشبيهه استخدام المشرط في العلاج طلبا للشفاء باستخدام الرمح والسنان في الحرب طلبا للنصر في هذا البيت :

تَصْرِفُ (اليَد) الْمِشْرَطَ لِلْبُرِّءِ كَمَا صَرَفَ الرَّمْحُ إِلَى النَّصْرِ السُّنَانَا (2)

ووصفها ببعض عناصر الطبيعة الجامدة وافر ، كتشبيهه الأسطع وهو السيف الشديد القاطع بالصبح :

هَدَدَتْ - أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ - كِيَانَهَا بِأَسْطَعٍ مِثْلَ الصَّبْحِ لَا يَتَكَدَّبُ (3)

وكذلك وصفها ببعض صور الحيوان ، كتشبيهه السفين بالهوادي وهو أول رجيل من الابل :

نَازِلَاتٌ فِي سَيْرِهَا صَاعِدَاتٌ كَالْهُوَادِي يَهْزُهُنَّ الْحُدَاءُ (4)

ب - الطبيعة :

نلاحظ مما سبق أن الانسان - ومتعلقاته من أداة وآلة - يؤدي دورا رئيسيا في شعر شوقي ، فالشاعر قد استغله كثيرا مصدرا واصفا وكذلك موضوعا موصوفا . إلا أن الطبيعة بمظهرها الجامد والمتحرك لئن كانت أبرز مصادر التصوير عند الشاعر يفوق حتى الانسان ومتعلقاته من هذه الناحية ، فإن شوقي لم يتخذ من مظاهرها مواضع في التصوير الا جانبا محدودا نسبيا ، مما يسمح باستنتاج أن دور عنصر الطبيعة في « الشوقيات » يتمثل في كونها إطار تعبير أكثر من كونها موضوع إخبار ، بينما يقوم الانسان بالدورين معا على حد السواء .

والملاحظ أن الشاعر وصف من الطبيعة الجامد منها دون المتحرك فالحيوان موصوفا لا يكاد يوجد الا في أمثلة نادرة (5) .

وفيما يلي تقدم الميادين الكبرى التي استوحى منها الشاعر صوره للطبيعة ، فقد وصف بعض مظاهر الطبيعة :

(1) ج 1 ص 278 ، 4 .

(2) ج 2 ص 188 ، 21 .

(3) ج 1 ص 42 ، 8 .

(4) ج 1 ص 17 ، 8 .

(5) انظر تشبيه الخيل بالنمل ج 1 ص 80 ، 16 . وتشبيه ملكة النحل بجاندرك ج 1 ص 145 ، 33 .

— بمظاهر من الطبيعة نفسها ، كتشبيهه اللجج الكثيرة في البحر بالهضاب العديدة في البيداء :

لُجَّةٌ عِنْدَ لُجَّةٍ عِنْدَ أُخْرَى كَهَضَابٍ مَاجَتْ بِهَا الْبِيدَاءُ (1)

، على أن موصوفه غالبا ما يكون علما يدل على المكان أو إسماء يدل على مدينة أو بلاد ، كما قال في تشبيه مصر بالسماء :

إِنَّ الَّذِي قَسَمَ الْبِلَادَ حَبَاكُكُمْ بَلَدًا كَأَوْطَانِ النُّجُومِ مَجِيدًا (2)

— وبالحیوان ، مثل تشبيهه الشمس بالهرة :

فَيَا لَكَ هِثْرَةً أَكَلَتْ بَنِيهَا وَمَا وَلَدُوا وَتَنْتَظِرُ الْجَنِينَا (3)

وتشبيهه المضيق بحلق الليث :

عَلَوْا فَوْقَ عَلَيَاءِ الْعَدُوِّ وَدُونَهُ مَضِيقٌ كَحَلْقِ اللَّيْثِ ، أَوْ هُوَ أَضْعَبُ (4)

— وبالأنسان أو ببعض أعضائه :

من ذلك تشبيه جبل الدروز بالسموأل في الشرف :

كَأَنَّ مِنَ السَّمَوَّالِ فِيهِ شَيْئًا فَكُلُّ جِهَاتِهِ شَرَفٌ وَخُلُقُ (5)

أو تصويره تكامل مصر وبنایع السودان بتكامل العين وإنسانها :

تُتَمِّمُ مِصْرَ يَنْبَاطِيعُهُ كَمَا تَمِّمُ الْعَيْنُ إِنْسَانُهَا (6)

— وبالألات أو الأدوات :

فقال مشبها الغدير يحيط به النبت بالمرآة يحيط بها الاطار :

وَلَقَدْ تَمُرُّ عَلَى الْغَدِيرِ تَخَالُهُ وَالنَّبْتُ مِرْآةٌ زَهَتْ بِإِطَارِ (7)

وقال مستعيرا للبدر صورة الدرة :

يَا دُرَّةَ الْغَوَاصِ أَخْرَجَ ظَافِيرًا يُعْنَاهُ يَجْلُوهَا عَلَى النُّظَارِ (8)

(1) ج 1 ص 17 ، 6 .

(2) ج 1 ص 109 ، 37 .

(3) ج 1 ص 266 ، 7 .

(4) ج 1 ص 42 ، 110 .

(5) ج 2 ص 74 ، 55 .

(6) ج 1 ص 262 ، 40 .

(7) ج 2 ص 36 ، 15 .

(8) ج 2 ص 31 ، 8 .

بيّنت دراسة مصادر التصوير أن الانسان والطبيعة يتساويان في حظ الاستخدام مصدرين في « الشوقيات » ، ويتضح لنا الآن أن الانسان يتفوق عليها في الحظ الذي كان له من الاعتماد موضوعا من مواضيع الإخبار . فالطبيعة في « الشوقيات » إطار تعبير أكثر من كونها موضوع إخبار . بينما الانسان متساوي الحظ في ذلك .

2 - تعويض المجرد بالمجرد :

ان تصوير الشاعر المجرد بالمجرد محدود جدا على عكس تصويره المحسوس بالمحسوس فإنه كثيرا جدا كما بينا ، رغم تشابه هذين الاتجاهين في التصوير من حيث أن الشاعر في كل من الحالتين لا يخرج من العالم الذي يتنقل فيه مجردا كان أم محسوسا ، ورغم أن قوام كل من العمليتين هو التعويض .

وليس غريبا تفاوت النسب هذا في نظرنا بل لا نراه إلاّ مناسبا لحقيقة التبليغ ، ذلك أن انحصار تحرك الباث في عالم المحسوس وسهولة وقوعه على عناصره وعدم كلفة المتقبل في ادراك المجسم القريب من الحاسة تفسر وفرة الصور المحسوسة للمحسوس وابتدال بعضها ومن ثمّ هي تفسر ضعف وظيفتها الشعرية أحيانا بمقتضى الكثرة والابتدال . وكذلك انحصار تحرك الباث في عالم المجرد ومشقة وقوعه على عناصره وكلفة المتقبل في ادراك المجرد البعيد عن الحاسة تفسر ندرة الصور المجردة للمجرد ومنعتها ومن ثمّ هي تفسر ضعف وظيفتها الشعرية أحيانا بمقتضى القلة وبعد المأخذ .

وقد تبين لنا أنّ عالم مجردات الشاعر الموصوفة مركز في الجملة على محورين يتقابل في كل منهما معنيان : الحقّ والباطل وما اتصل بهما ، فالعلم والجهل وما إليهما . نضيف إليهما دورا ثالثا يجمع معاني مفردة كالله والدّهر والحرب .

تشبيه الحقّ بالعرض :

الْحَقُّ عَرِضٌ لِلَّهِ كُلُّ أُنْبِيَا
بَيْنَ النُّفُوسِ حِمَى لَهُ وَوَقَاءُ (1)

تشبيه الظلم بالطبائع :

رَجَعُوا لِظُلْمٍ كَالطَّبَا
نَعِ فِي النُّفُوسِ مُؤَصِّلِ (2)

تشبيه العلم بالجهاد :

يَا نَاشِرَ الْعِلْمِ بِهِدِي الْبِلَادَ
وَفَقِّتْ ، نَشْرُ الْعِلْمِ مِثْلُ الْجِهَادِ (3)

(1) ج 1 ص 34 ، 106 .

(2) ج 1 ص 176 ، 45 .

(3) ج 1 ص 116 ، 1 .

تشبيه الجهل بالموت :

وَالْجَهْلُ مَوْتُ ، فَإِنْ أُوتِيَتْ مُعْجِزَةٌ فَابْعَثْ مِنَ الْجَهْلِ ، أَوْ فَابْعَثْ مِنَ الرَّجْمِ (1)

تشبيه الله بالعلم :

لَوْ يُرَى اللَّهُ بِمِصْبَاحٍ لَمَّا كَانَ إِلَّا الْعِلْمَ جَلَّ اللَّهُ شَأْنًا (2)

تشبيه الحرب بالشرعة فبالدواء :

الْحَرْبُ فِي حَقِّ لَدَيْكَ شَرِيعَةٌ وَمِنْ السُّمُومِ النَّاقِعَاتِ دَوَاءُ (3)

التحويل :

عندما تكون جذور الموضوع الموصوف في عالم وجذور الصورة الواصفة في آخر يضمحلّ الحاجز الذهنيّ الذي يفصل المحسوس عن المجرد ليخلي السبيل إلى عالم واحد موحد يتحرك فيه الإنسان بكلّ حرية .
وبقدر حذق الباث في ربط الصلة بين طرفي الصورة أو عدم حذقه يتوفر للمتقبل ضمان فهم العالم وإدراك كنهه أو يقوى عنده خطر جهله .

وليس وراء الصور التي من هذا النوع تعويض عالم بآخر لاشتراكهما في بعض الوجوه تعويضا لا ينم في أحسن الأحوال إلاّ عن حسن مشاهدة وإنما وراءها تحويل عالم إلى آخر ، وتوليد صورة من صورة ، لا يتأتى إلاّ بإعمال الخيال .

ولاشكّ أنّ إعمال الخيال في عملية التجريد – أي في تصوير المحسوس بالمجرد – أوكد وأوسع مجالا منه في عملية التجسيم – أي في تصوير المجرد بالمحسوس – غير أنّ ثمرته في هذا الاتجاه الثاني أضمن ولها حظ من النجاح أكبر ، ذلك أنّ مشاركة المتقبل في هذه الحالة ممكنة باعتبار أنّ الباث ينهي إليه المجرد محسوسا مجسّما ، وثمرته في الاتجاه الأول مخفوفة بالمخاطر ذلك أنّ المتقبل إذاً يصبح أبعد عن المشاركة ، لأنّه بعد أن يكون مشغولا بمعالجة محسوس أمامه يصبح يائسا من فحص هذا المحسوس وقد انقلب بين يديه مجردا .

وإلى هذا العامل نرجع تفوق نسبة التجسيم على نسبة التجريد في « الشوقيات » . فصور التجريد فيها لا تكاد تصل إلى نصف صور التجسيم .

1 – التجسيم :

ان الصور التي تقوم على التجسيم لا يعول عليها في وصف الواقع المشاهد وإنما دورها وصف أعماق الشاعر وما ينطبع في نفسه من انفعالات مختلفة وتقديم كلّ ذلك في قوالب مادية بيانية .

(1) ج 1 ص 190 ، 117 .

(2) ج 2 ص 188 ، 14 .

(3) ج 1 ص 34 ، 78 .

ونُيُوتُ محاور عالم شوقي الممتنع عن الحاسة كالتالي :

أ - عالم الانسان الداخلي ، ويتركز على عنصرين : القلب والنفس :

وصف الشاعر القلب كثيرا في شعره ، وأكثر ما تناول الوصف عنده قلبه هو ، ولم نر الشاعر وصف قلبه هو الا في السياقات العاطفية ، من ذلك قوله يصف قلبه بشباك الصيد :

كنتَ (يا قلبي) الشباك، وكان (الجوى) صيدا في الصبا ما تسرقُ منَ الطِّبَاءِ وتعتقُ
خَدَعَتْ حَبَائِلُكَ المَلاحَ هُنَيْهَةً واليَوْمَ كلُّ حِبَالَةٍ لا تَعْلَقُ (1)

أما وصفه القلب بإضافته إلى غيره فلم نره متقبدا بنوع خاص من ألوان السياق . ومن ذلك تشبيهه قلوب بعض الأمهات بالأحجار :

سَحَرَ القُلُوبَ ، فَرُبَّ أُمٍّ قَلْبُهَا من سحره حَجَرٌ مِنَ الأحجارِ (2)

مع الملاحظ عموما أن صورة القلب المحسوسة تنوعت من مثال إلى آخر فلم يحظ القلب بصورة من المحسوسات معينة .

وكذلك الشأن بالنسبة إلى النفس ، فقد تنوعت صورها من المحسوسات بتنوع أمثلتها . الا أن وصفه النفس كان مطلقا في الغالب ويرد في سياق تأملي ولم يصف نفسه هو الا في القليل ، وذلك في المواقف العاطفية .

قال مشبها النفس في هياجها بالجياد في طغيانها متأملا :

(النفس) تغطي إذا مكنت من لذةٍ وهوى طغيَ الجيادِ إذا عَضَّتْ على الشُّكْمِ (3)

ب - الانسان بين الفضيلة والرذيلة :

توسّع الشاعر كثيرا في الحديث عن الأخلاق عموما ووصفها في كثير من مواطن شعره بالبناء الماديّ كقوله مخاطبا أنقرة :

فَلَسَوْا أَنَّ أَخْلَاقَ الرِّجَالِ تَصَوَّرَتْ لَرَأَيْتِ صَخْرَتَهَا أَساساً فيكَ (4)

كما توسّع في دقائق معاني الفضيلة والرذيلة وكثيرا ما جسمها بمشاهد من عالمنا الماديّ أو بوضعيات معاشة .

(1) ج 1 ص 161 ، 10 - 11 .

(2) ج 1 ص 129 ، 21 .

(3) ج 1 ص 190 ، 38 .

(4) ج 1 ص 163 ، 16 .

وقد سبقت شواهد رأينا فيها المروءة حائط الدين (1) والغرور زهرا يخفي الموت لأنه يتنفّس فيحدث الاختناق في المكان الضيق (2) والحقّ المغتصب يتما ضائعا (3) .

وهذا تشبيه صور فيه الفساد بالشرارة المحرقة :

يَمْشِي الْفَسَادُ يَنْبَتُهَا مَشْيَ الشَّرَارَةِ بِالْهَشِيمِ (4)

وهذه استعارة صور فيها العمل الصالح بالغرس :

وَلَا بُدَّ لِلْغَرَسِ مِنْ تَقْلِيلِهِ إِلَى مَنْ تَعَهَّدَ أَوْ مَنْ قَطَفَ (5)

وكثيرا ما صور الشاعر العلم بالنور والجهل بالظلمات كما في قوله :

أَخْرَجْتَ هَذَا الْعَقْلَ مِنْ ظُلُمَاتِهِ وَهَدَيْتَهُ النُّورَ الْمُبِينَ سَبِيلًا (6)

وقد جسّم الشاعر بصفة عامة معاني الفضيلة بما يعتبر من أسباب الحياة وربط معاني الرذيلة بما يعتبر من أسباب الموت .

ج - الانسان بين الحياة والموت :

وقد صور الشاعر الحياة والموت وما اتصل بهما كالدنيا والآيام والدّهر ، أو السلم والحرب بصور محسوسة لا تكاد تتضمن طراقة خاصة . فالحياة عنده سراب خادع إذا كانت في معنى الدنيا ، وهي - في معناها الأصلي - عنوان وجود الانسان في الدنيا وقد تحبّ أو لا تحب . قال في الأول :

وَمَا الْحَيَاةُ إِذَا أَظْمَتْ، وَإِنْ خَدَعَتْ إِلَّا سَرَابٌ عَلَى صَحْرَاءَ يَلْتَمِعُ (7)

وقال في الثاني :

مَثَلُ الْحَيَاةِ تُحِبُّ فِي عَهْدِ الصَّبَا مَثَلُ الرِّيَاضِ تُحِبُّ فِي آذَانِ (8)

أما الموت فهو عنده مأساة حتمية ، وصورته المادية حيوان ضارّ عموما ، وهذا بيت شبه فيه الموت بالأسد قال :

(الموت ...)

أَسَدٌ لَعَمْرُكَ ، مَنْ يَمُوتُ بِظُفْرِهِ عِنْدَ اللَّقَاءِ ، كَمَنْ يَمُوتُ بِنَابِهِ (9)

- (1) ج 1 ص 278 ، 18 .
(2) ج 1 ص 230 ، 71 .
(3) ج 1 ص 221 ، 28 .
(4) ج 1 ص 218 ، 31 .
(5) ج 1 ص 159 ، 27 .
(6) ج 1 ص 180 ، 4 .
(7) ج 1 ص 155 ، 30 .
(8) ج 2 ص 126 ، 7 .
(9) ج 1 ص 84 ، 2 .

د - مشاغل الانسان :

ومن صور الشاعر ما جسّم بعض المبادئ التي تربط بها حياة الانسان في المجتمع والنظم التي يقوم عليها المجتمع أو التي يتعامل الناس بمقتضاها .

فمن ذلك هذا المشهد الذي استعار فيه للقضية المصرية في تطورها صورة البنت في نموها ثم شبهها بجاندارك في حديثه عن الجامع الأزهر :

وُلِدَتْ قَضِيَّتُهَا عَلَى مِحْرَابِهِ وَحَبَّتْ طِفْلاً ، وَشَبَّتْ مُعْصِراً
وَتَقَدَّمَ تَرْجِي الصُفُوفَ ، كَأَنَّهَا جَانْدَرْكُ فِي يَدِهَا اللِّوَاءُ مُظْفَرًا (1)

وقد صور في أكثر من موطن الدولة بالانسان في حقيقته وما يلمّ به وليس في هذا التصوير طرافة تذكر حتى من حيث الصياغة ، كما اتخذ للمال صوراً ملموسة متنوعة حسب السياق ، فهو تمثال فيما يخصه به الانسان من عبادة (2) ، وهو حجر درّي من حيث قيمته في ذاته :

هَذَا هُوَ الْحَجَرُ الدَّرِّيُّ بَيْنَكُمْ فَأَبْنُوا بِنَاءَ قَرِيشٍ بَيْتَهَا الْعَالِي (3)

ه - الكلام :

وقد لقيت أصناف الكلام الثلاثة - كلام الله وكلام الرسول محمد وكلام الناس - حظها في الوصف في « الشوقيات » ، وكانت صورها في الغالب محسوسة ومشتركة في الدلالة على سبيل سعادة الانسان ، فأبي الفرقان سبيل السعادة من حيث هي ضياء هاد :

تِلْكَ آيُ الْفَرْقَانِ ، أَرْسَلَهَا اللَّهُ ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ (4)

وحديث الرسول سبيل السعادة من حيث هو مَشْرَع أي مورد للحياة :

أَمَّا حَدِيثُكَ فِي الْعُقُولِ فَمَشْرَعٌ وَالْعِلْمُ وَالْحُكْمُ الْغَوَالِي الْمَاءُ (5)

وكلام الناس سبيل السعادة من حيث هو آلة تعكس ما بأنفسهم، وتعبّر عن رغباتهم . وصدى هذا نجده مثلاً في استعارته صورة العرائس لشعره في مدح الرسول طلباً للشفاعة :

لِي فِي مَدِيحِكَ يَا رَسُولَ عَرَائِسٍ تُؤْمِنُ فِيكَ وَشَاقِهْنُ جَلَاءُ (6)

فللتجسيم مترعان : مترع تحليلي وآخر تعليمي لأنّ أساسه هو التحكم في منعة المعاني المجردة وترجمة هذه المعاني إلى مظاهر محسوسة .

(1) 1 ص 151 ، 28 - 29 .

(2) 1 ص 184 ، 6 .

(3) 1 ص 184 ، 14 .

(4) 1 ص 17 ، 207 .

(5) 1 ص 34 ، 59 .

(6) المرجع نفسه ، 118 .

إذا كانت الصورة التجسيمية تحليلية تعليمية تقرب مأخذ المعاني من المتقبل باعتماد ما تقع عليه حاسته أو ما يألفه أو تجري به العادة ، فإن الصورة التجريدية تأليفية علمية وتترع هي كذلك إلى تقريب مأخذ المعاني من المتقبل غير أن الذي تقربه من المعاني أصولها والمصادر التي تستمد منها مظاهرها لا مظاهر المعاني .

وبالمعاني المجردة صور شوقي إما الانسان وبعض ما اتصل به وإما بعض المظاهر من الطبيعة المجردة :

أ - الانسان وما اتصل به من آلة وأداة :

ليس في وصف الانسان ببعض المعاني المجردة ما يلفت الانتباه وما يستوجب التوسع في الدرس والتفصيل سوى أن نلاحظ أن الصورة المجردة هي دائما وأبدا المعين الذي يستمد منه الموصوف المحسوس حقيقة وجوده . ففي تشبيه الشاعر المرأة في انجاب الأبناء بالآلة في خلق الكائنات بيان للمصدر الذي يستمد منه الانسان عملية الخلق :

لَوْلَا التَّقَى لَقُلْتُ لَمْ يَخْلُقْ سَوَاكَ الْوَلَدَا (1)

وفي تشبيه بناء أنقرة وزعيمهم مصطفى كمال بالحقّ البائن بيان للمدار الذي يندرج فيه هذا العمل البناء :

رَدُّوا الْخَيَالَ حَقِيقَةً وَتَطَلَّعُوا كَالْحَقِّ حَصْحَصَ مِنْ وَرَاءِ شُكُوكِ (2)

فهذه الصورة تسمو بعمل الموصوفين من مستوى الأعمال العادية إلى مستوى الأعمال البطولية ومن مستوى إنجاز الواجب إلى مستوى خلق القيم .

وكذلك الشأن بالنسبة إلى وصف الآلة والأداة ، فقد شبه علم الأتراك بالملك وأعلام أعدائهم في الحرب بالشیطان في هذا البيت :

أَرَاهُ مِنْ بَيْنِ أَعْلَامِ الْوَغَى مَلَكًا وَمَا سِوَاهُ مِنْ الْأَعْلَامِ شَيْطَانًا (3)

والموصوف الأول يستمد قوته من رحمة الله والثاني يستمدّها من لعنة الله .

واستعار لقطار البخار صورة الأذى فيما قد يتسبب من حوادث ، والحوادث من الأذى :

أَخْشَى عَلَيْهِمْ مِنْ أَذَى رَائِحٍ يَجْمَعُهُمْ فِي الْقَجْرِ وَالْعَصْرِ غَادٌ (4)

(1) 2 ص 28 ، 10 .

(2) 1 ص 163 ، 26 .

(3) 1 ص 245 ، 21 .

(4) 1 ص 116 ، 26 .

وحظّ مظاهر الطبيعة المتحركة من التجريد معدوم وحظ الجامد قليل ، والعناصر الطبيعية التي وصفها بمجرّدات أكثرها بلدان كفروق (1) ودمشق (2) وقد اتخذ لهما صورة الجنة وزحلة وقد وصفها بالخيال في قوله :

أَنْتِ الْخَيْالُ : بَدِيعُهُ وَغَرِيبُهُ اللَّهُ صَاغَكَ وَالزَّمَانُ رَوَاكَ (3)

ومصر وقد وصفها برواية الدهر :

إِنَّ مِصْرًا رِوَايَةُ الدَّهْرِ ، فَاقْرَأْ عِبْرَةَ الدَّهْرِ فِي الْكِتَابِ الْعَتِيقِ (4)

وقد وصف بالمجرّدات بعض السوائل كذلك ، كشبيهه الموج بالمنيا في قوله :

تَرْوُحُ الْمَنِيَا الزُّرْقُ فِيهِ وَتَغْتَنِّي وَمَا هِيَ إِلَّا الْمَوْجُ يَأْتِي وَيَذْهَبُ (5)

فالتجريد مترعان مترع تألفي ومترع علمي ، لأنّ أساسه تجذير مظاهر الحياة والبحث عن أعماقها .

••

ان صور شوقي واقعية قليلة الخيال ، وتستمدّ روحها من تجربة الشاعر الطويلة وثقافته الواسعة ، لا من انفعالات فطرية ولا من شطحات صوفية . سلطان السموّ بالتكوين وهي لذلك لا تتطلب منه استعدادا نفسيا مجردا أو روحيا خاصا بقدر ما تتطلب مستوى في الشعور والتكوين مرموقا ، واستعدادا لتحسين المستوى . انها تتجه إلى المثقف في فهم الحياة والأحياء والراغب في الاستزادة من هذه الثقافة . ولم تُخلِ هي مع ذلك شعر « الشوقيات » من العاطفة . فإننا لم نلف هذا الشعر الا ينبض عاطفة ، لكنها عاطفة مصقولة ناضجة ، لا بسيطة ساذجة .

••

انّ الذي يتحتّم إبرازه في عقب دراسة صور « الشوقيات » التي تقوم على علاقات التشابه ، ثروة الديوان الكبيرة بأنواع هذا الضرب المختلفة ، وأشكاله المتعدّدة ، وحضوره الدائم في قصائدها على اختلاف أغراضها .

هذه الصور هي ، في مستوى عملية الخلق الفني ، عمليات تأليفية تتركّز على اختيار الصورة المناسبة للموصوف المعيّن لهيئة ظروف اشتقاق المدلول من الدالّ . ولذلك كان المتقبّل مدعوا - كي يلتذّ بالصورة - إلى بذل مجهود تحليلي خاص . ولكن صور الشاعر لا تقتضي جهدا يصل إلى حد التنفير ، لأن الشاعر لا

(1) 1 ص 154 ، 1 .

(2) 2 ص 74 ، 6 .

(3) 2 ص 178 ، 51 .

(4) 2 ص 79 ، 2 .

(5) 1 ص 42 ، 64 .

يتوغل في التصوير إلا بمقدار ، ولأن صورته مفردة بسيطة واقعية ليس فيها اشتباك عادة ولا اغراب . ونكاد نقول إنها تتولد عن أعمال حسائية لولا خشيتنا من الإيحاء بالجفاف المطبق . إنها لا محالة صور مدروسة محبوكة ولكن حظها من العاطفة المصقولة كبير .

وجماع القول إنها ليست صور جميلة فقط . وهذا ربما هو عيبها الوحيد . إنها صور مخبرة بما وراءها من حق وخير وهي في نفس الوقت صور موحية بما وراءها من جمال

ولذلك كانت جذورها في الطبيعة والانسان والتاريخ . وإذا أدرجنا بعض ما يتصل بالانسان في الطبيعة وبعضه في التاريخ ، انتهينا إلى محور أصلي فيها ثنائي ، شقه الأول آني وتمثله الطبيعة وشقه الثاني زماني ويمثله التاريخ ، وما الطبيعة والتاريخ في مذهب شوقي إلا أم الشعر وأباه (1) ، وشوقي هو القائل بصريح العبارة « الشعر ابن أبوين : التاريخ والطبيعة » (2) .

الفصل الثالث

علاقات التداعي ودلالاتها

نعني بالتداعي التقارب الذي يحدث بين الموصوف وصورته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطاً عضوياً ، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه . فالجامع بين الشقين هنا ليس التشابه وإنما هو التداعي . ففي هذا الباب يتحتم أن يكون العنصران من أصل واحد ، أو يتسميان إلى نظام واحد . ويشترط أن يكون تخيير الدال موقفاً وكاشفاً عن المدلول أي ممّا لا يحدث خلافاً في سلسلة الدلالة حتى لا يكون التصوير عبثاً من القول . فأساس ما في علاقات التداعي أن العنصرين فيها موحدان زمنياً . فإذا كان كل من الطرفين في عملية التشابه يمثل نظاماً معيناً مستقلاً عن الآخر وان هو شبيهه ، فإن كلا من الطرفين في عملية التداعي ينتمي إلى نظام واحد . فعملية التشابه تنبني على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين ، بينما تقتضي عملية التداعي التقريب بين لوحين من نظام واحد مختلفتين .

والباث والمتقبل متقابلان في هذه العملية كذلك ، إلا أن الأول يحلّل والثاني يؤلف . لأن علاقات التداعي عمليات تحليلية تقتضي من المتقبل تأليفاً . فمشقة التصوير هنا كلها من نصيب الباث لأنه هو المسؤول عن الاجتهاد لحصر الاهتمام في محور الدلالة ولا يبقى للمتقبل بعد هذا الاجتهاد إلا مهمة التدرج للصعود من عضو إلى عضو ، ومما ذكر إلى ما استغني عن ذكره . وهذه العملية لا تسهل بتجربة واسعة جداً ولا بثقافة خاصة بقدر ما تسهلها الفطنة ويعالجها الذكاء .

(1) انظر المقدمة الشريفة التي صدر بها الشاعر قصيدة رومة ج 1 ص 248 .

(2) انظر الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 180 .

ودراسة الصور القائمة على التداعي في « الشوقيات » فرضت علينا تصنيفها إلى ثلاثة أنواع : علاقات التداعي المبنية على المجاز ، وتشمل المجاز المرسل والمجاز العقلي ، فالعلاقات المبنية على الحقيقة ونعني بها الكناية بأبرز أنواعها : التلويح والاشارة والرمز والتعريض ، نصيف إليها الدوران والتلطيف . وأخيرا العلاقات المبنية على الوهم وتمثلها التورية .

علاقات التداعي المبنية على المجاز (1) :

المجاز المرسل

المجاز المرسل هو أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر في أصل اللغة ، ولكنهما متداعيان ملتحمان . فمقومات المجاز المرسل إذن ثلاثة : التعبير عن لفظ بلفظ آخر ، والارتباط بمقتضى التداعي ، واعتماد المجاز .

وقد خرجت كثير من صور شوقي في قالب المجاز المرسل ، وتنوعت الدلالات فيها . على أنها - رغم هذا التنوع - تركّزت على ثلاثة محاور : محور الجزئية وهو أسلوب التعبير بالجزء عن الكل ، ومحور الآلية أو السببية ، وهو التعبير عن المدلول بآلته أو بالسبب المؤدي إليه ، ومحور الظرفية وهو أن يستعمل للمعنى لفظ يدل على مكان يضمّه أو زمان يحدّه أو غير ذلك من العوامل الظرفية .

وكان الدّالّ في أغلب الحالات التي دلّ فيها المجاز المرسل على الجزئية عنصرا تنحصر فيه وظيفة المدلول عادة ، كاستعماله « العود والسارية » للسّفينة مجازا في قوله :

جَابُوا الْعُجَابَ عَلَى عودٍ وَسَارِيَةٍ وَأَوْغَلُوا فِي الْفَلَا كَالْأَسَدِ وَحَدَانَا (2)

أو تخيره لفظ « الأعضاء » للتعبير عن كامل الجسم مجازا في هذا البيت :

فَعَشِقْنَاكَ قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ الرَّشْمُـلُ ، وَقَامَتْ بِحُبِّكَ الْأَعْضَاءُ (3)

وفي نماذج قليلة كان الدّالّ عنصرا مختصا بالمدلول دون سواه ، كتعبير الشاعر عن اللغة العربية « بالضاد » وهو استعمال قديم انبنى على اعتقاد أن « الضاد » لا يوجد إلا في العربية وأنه لا يقوى أهل اللغات الأخرى على النطق به ، حيث قال :

إِنَّ الَّذِي مَلَأَ اللُّغَاتِ مَحَاسِنًا جَعَلَ الْجَمَالَ وَسِرَّهُ فِي الضَّادِ (4)

(1) في ضروب المجاز انظر خاصة السكاكي « مفتاح العلوم » ص 185 وما بعدها .

(2) ج 1 ص 295 ، 9 .

(3) ج 1 ص 17 ، 156 .

(4) ج 1 ص 113 ، 37 .

أما المحور الثاني الذي تركزت عليه صور شوقي التي من المجاز المرسل فهو الآلية والسببية ، ونجمع بينهما لتقارب وظيفة الآلة من دور السبب .

فمن باب التعبير عن الآلية استعماله لمفهوم الموت لفظ « السم » ، فلفظ « الحبل » ، ولمفهوم « اللذة » لفظ « الكأس » فلفظ « الوتر » في قوله :

بُسِطَتِ لِلِسَمِّ وَالْحَبْلِ ، وَمَا بُسِطَتْ لِلْكَاسِ يَوْمًا وَالْوَتْرُ (1)

ويدخل في باب العلاقة السببية إطلاقه « اليد البيضاء » على مفهوم الصنيع الحسن والبادرة الطيبة في هذا البيت :

طَلِبَةُ لِلْعِبَادِ كَانَتْ لاسْكُنْـدَرَ فِي تَيْلِهَا الْيَدُ الْبَيْضَاءُ (2)

وأما المحور الرئيسي الثالث الذي لفت الانتباه في علاقات المجاز المرسل في صور « الشوقيات » فهو الظرفية ، ونستعمل هذا اللفظ في معناه الواسع ، دالا على المكان والزمان وعموم الحالة . هكذا يستعمل الشاعر لفظ « القصر » دالا على من كان يضم :

وَشَاهَدَتْ قِصْرَ ، كَيْفَ اسْتَبَدَّ دَ ، وَكَيْفَ أَذَلَّ بِمِصْرَ الْقَصْرَ (3)

والشاعر يجمع أحيانا بين نوعين من العلاقات في مجازين في بيت واحد ، كجمعه بين الظرفية والآلية في هذا البيت :

تَدَرَّعَتْ لِلِقَاءِ السَّلَمِ أَنْقَرَةُ وَمَهَّدَ السَّيْفُ فِي لَوْزَانَ لِلْخُطْبِ (4)

فقد استعمل في الصدر لفظ « أنقرة » وعنى الترك ، وفي العجز دلّ بلفظ « السيف » على العسكريين ولفظ « الخطب » على السياسيين .

ومن العلاقات المساهمة في بناء المجاز المرسل في « الشوقيات » والتي لم يكن لها حظ كبير من الاعتماد : النوعية وتمثل أسلوبا أساسه التعبير عن الشيء بنوع من أنواعه كالتعبير عن المرض عموما بلفظ « السرطان » (5) .

ومنه كذلك اعتبار من كان أو ما كان كإطلاق اسم « عيسى » على من كان على دينه مجازا (6) ، أو إطلاقه لفظ « النطف » على كل آت من جيل المستقبل الذين هم زمن التكلم نطف (7) . ويندرج هذان المعنيان في باب تعميم الخصوص .

- | | |
|-----|---|
| (1) | ج 1 ص 125 ، 3 . |
| (2) | ج 1 ص 17 ، 105 . |
| (3) | ج 1 ص 132 ، 37 ، وانظر في ج 1 ص 17 ، 219 وج 1 ص 34 ، 51 . |
| (4) | ج 1 ص 59 ، 15 . |
| (5) | ج 2 ص 188 ، 16 . |
| (6) | ج 1 ص 92 ، 13 . |
| (7) | ج 1 ص 159 ، 20 . |

إنّ المجاز المرسل في « الشوقيات » عملية من التصوير ذات اتجاه واحد غالب . يتمثل في الذهاب من البسيط إلى المركب ، وهي تضع اليد على المدلول مهما كان لطيفا بأن تجعل العناصر النشيطة في المدلولات دوالاً عليها . فمرجع المجاز المرسل فيها إلى اشتقاق الدال من المدلول .



المجاز العقلي :

يعرف العرب المجاز العقلي بقولهم هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الاسناد الحقيقي . فالذي يميّز به هذا الأسلوب هو أن مقومه هو الفعل أو مشتقاته .

فإذا اعتمدنا هذا العنصر المميّز لاحظنا أنّ الفعل هو المقوم الرئيسي في المجاز العقلي في شعر شوقي وأنّ إسناده لإفادة التشخيص أبرز غاياته إن لم تقل هو محوره الأوحـد .

وقد شمل التشخيص في شعر شوقي عوامل وظروفا ، فمن العوامل السببية والتعبير عن الوسيلة والآلة ، ومن الظروف المكان والزمان .

(أ) العوامل

أ - السببية :

- فَلَا تَجْحَدَنَّ يَدَ الْغَارِسِينَ وَهَذَا الْجَنَى فِي يَدِكَ اعْتَرَفُ (1)
- فالمسند إليه هو الجنى وهو سبب الاعتراف .
- بَابِعْتَهُ الْقُلُوبُ فِي صُلْبِ سَيْتِي يَوْمَ أَنْ شَاقَهَا إِلَيْهِ الرَّجَاءُ (2)
- الرجاء مسند إليه وهو سبب الشوق .

ب - الوسيلة :

- وَنَادَتْ فَلَبَّى الْخَيْلُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ وَلَبَّى عَلَيْهَا الْقَسُورُ الْمُتَرَقَّبُ (3)
- فالخيل هو المسند إليه وهو وسيلة التلبية .
- فِي مَوَكَبٍ وَقَفَ التَّارِيخُ يَعْزُضُهُ فَلَمْ يُكَذِّبْ وَلَمْ يَذُمَّ وَلَمْ يُرَبِّ (4)
- التاريخ مسند إليه وهو وسيلة العرض .

(1) ج 1 ص 159 ، 28 .

(2) ج 1 ص 17 ، 59 . المرجع نفسه 66 و 213 ، ينظر في ج 2 ص 187 ، 15 .

(3) ج 1 ص 42 ، 103 .

(4) ج 1 ص 159 ، 61 .

ج - الآلة :

والملاحظ أن كثيرا من أمثلة المجاز العقلي القائمة على تشخيص الآلة في « الشوقيات » كانت الآلة فيها « السيف » وواردة في سياق ملحي كما في قوله :

يَأْمُرُ السَّيْفُ فِي الرِّقَابِ وَيَنْهَى وَلِمِصْرِ عَلَى الْقَدَى إغْضَاءُ (1)

أو في قوله :

لَمْ يَأْتِ سَيْفُكَ فَحِشَاءً ، وَلَا هَتَكَ قَنَاقَكَ مِنْ حُرْمَةِ الرَّهْبَانِ وَالصُّلْبِ (2)

(2) الظروف :

أ - منها الزمانية :

كاستعمال لفظ الدهر وهو ظرف عام للتعبير مجازا عن الناس أنفسهم ، وذلك في مواطن عديدة منها هذا البيت :

فَكَانَ لَمْ يَنْهَضْ بِهَوْدَجِهَا الدَّمُورُ ، وَلَا سَارَ خَلْفَهَا الْأَمْرَاءُ (3)

أو لفظ « الزمان » أو « العصر » للدلالة عمن يعيش فيهما كذلك :
شَادَ مَا لَمْ يَشْدُ زَمَانٌ ، وَلَا أَنْشَأَ عَصْرٌ ، وَلَا بَنَى بَنَاءً (4) .

ب - ومنها المكانية :

ويدخل في باب الظرفية المكانية استعماله لفظ « البداء » للتعبير عن ماكنها مجازا :

أَبْرَى الْعُجْمُ مِنْ بَنِي الظِّلِّ وَالْمَا عَجِيًّا أَنْ تُنْجِبَ الْبَيْدَاءُ (5)

أو استعمال لفظ « الديار » للتعبير عن أهلها :

إِنَّ الدِّيَارَ تُرِيقُ مَاءَ شُؤُونِهَا كَالْأَمْهَاتِ وَتَنْدُبُ الْأَحْيَاءَ (6)

ليست ظاهرة التشخيص خاصة بأسلوب المجاز العقلي فالتعبير عن التشخيص امكانيات أخرى ، ولكن هذا الاطار هو أحسن امكانيات التعبير عنه . ومن أهم الفوائد التي انجرت عنه أنه يبعث الحيوية فيما أصله الجمود ويحرك ما من عادته السكون ، فيظهر الانسان بمقتضى ذلك كائنا من جملة الكائنات ضائعا بينها ، لا يتميز عنها بشيء من حيث أنه مسير تسيرها وأن اختياراته ومواقفه ليست إلا تطبيقا لارادة تتجاوز نطاقه .

(1) ج 1 ص 17 ، 88 المرجع نفسه 104 .

(2) ج 1 ص 59 ، 6 . والمرجع نفسه 9 .

(3) ج 1 ص 17 ، 92 .

(4) المرجع نفسه 24 .

(5) المرجع نفسه ، 219 .

(6) ج 3 ص 9 ، 2 .

ولعلّ السياق الذي تكثر فيه ألوان المجاز أحسن شاهد على ذلك ، ففي البيت التالي :

مَشِيئَةٌ قَبِلَتْهَا الْخَيْلُ عَائِبَةً وَأَذْعَنَ السَّيْفُ مَطْوِيًّا عَلَى عَضَبٍ (1)

استعمال لفظ « الخيل » في الصدر ولفظ « السيف » في العجز وكلاهما للتعبير عن الفرسان المحاربين يمحو كل طرف مشارك في المعركة ولا يترك الا الخيل والسيف أمرين ناهيين ، فحتى الانسان في هذه الصورة يفقد قيمته .

وهذا مثال آخر فيه توغل في المجاز :

يَكَادُ يَسِيرُ الْبَيْتُ شُكْرًا لِرَبِّهِ إِلَيْكَ ، وَيَسْعَى هَائِفًا عَرَفَاتُ
وَتَسْتَوْهِبُ الصَّفْحَ الْمَاجِدُ خُشْعًا وَتَبْسُطُ رَاحَ التَّوْبَةِ الْجُمُعَاتُ (2)

ففي تشخيص البيت وعرفات والمساجد والجمعات سمو بالحدث من وضعيته البسيطة إلى مستوى الكون . فالحدث أصبح كونيا والقضية أصبحت قضية أمة كاملة هي الأمة الإسلامية لا قضية فرد معين أو بلد معين .

وفي نفس الاتجاه شخص البيت والروضة والدار والفتح وأمهات الشرق ومهارج الفتح ودمشق في سياق سياسي ديني قال :

لَمَّا أَتَيْتَ بِبَدْرِ مِنْ مَطَالِعِهَا تَلَفَّتَ الْبَيْتُ فِي الْأَسْتَارِ وَالْحُجُبِ
وَهَشَّتِ الرَّوْنِمَةُ الْفِيحَاءُ ضَاكِكَةً إِنَّ الْمَنُورَةَ الْمَسْكِيَّةَ الثَّرْبُ
وَمَسَّتِ الدَّارُ أَزْكَى طِييْهَا ، وَأَنْتَ بَابَ الرَّسُولِ ، فَمَسَّتْ أَشْرَفَ الْعَنْبِ
وَأَرَجَّ الْفَتْحُ أَرْجَمَاءَ الْحِجَازِ ، وَكَمْ قَضَى اللَّيَالِي لَمْ يَنْعَمْ ، وَلَمْ يَطْبِ
وَأَزَيَّنْتَ أَمْهَاتُ الشَّرْقِ ، وَاسْتَبَقَتْ مَهَارِجُ الْفَتْحِ فِي الْمُؤَشِّةِ الْقُشْبِ
هَزَتْ (دمشق) بني (أيوب) ، فَاتْبَهَوْا يَهْشُونَ (بني حمدان) فِي (حلب) (3)

ومن ذلك كذلك هذا المشهد في سياق ملحمي صور به هزيمة الجيش :

يَكَادُونَ مِنْ دُغْرِ تَفَرِّ دِيَرِهِمْ وَتَنْجُو الرُّوَاسِي لُوحَاَهُنَّ مَشْعِبُ
يَكَادُ الثَّرَى مِنْ تَحْتِهِمْ يَلْجُ الثَّرَى وَيَقْضِمُ بَعْضُ الْأَرْضِ بَعْضًا وَيَقْضِبُ
تَكَادُ خُطَاهُمْ تَسْبِقُ الْبَرْقَ سُرْعَةً وَقَدْ هَبَّ بِالْأَبْصَارِ أَيَّْانَ تَذْهَبُ
تَكَادُ عَلَى أَبْصَارِهِمْ قَطْعُ الْمَدَى وَتُنْفَذُ مَرْمَاهَا الْبَعِيدَ وَتَحْجُبُ
تَكَادُ تَمَسُّ الْأَرْضَ مَا نِعَالُهُمْ وَلَوْ وَجَدُوا سُبُلًا إِلَى الْجَوِّ نَكَبُوا (4)

- (1) ج 1 ص 59 ، 8 .
(2) ج 1 ص 92 ، 5 - 6 .
(3) ج 1 ص 59 ، 79 - 84 .
(4) ج 1 ص 42 ، 167 - 171 .

فقدان الانسان « شخصيته » هنا واكتساب بقية الكائنات من حوله صورا إنسانية ساهما بقسط وافر في تصوير هزيمة الجيش المحارب وتهويل الخيبة التي لحقته .



يتضح هكذا أن مرجع المجاز بضرية المذكورين إلى الحديث عن الأشياء بالاختصار على مميزاتها أو آثارها البارزة أو صفاتها دون أسمائها المعروفة أو ذواتها . وهذا الخط الدلالي ان كان منحيا في الظاهر ، لأنه غير مباشر ، فهو مستقيم في الباطن ، إذ هو ينفذ إلى قلب المدلول رأسا — هو نفاذ إلى حقيقة أخرى من وراء الحقيقة الظاهرة مجازا .



علاقات التداعي المبنية على الحقيقة : الكناية (1) :

الكناية اسم جامع تعرف بكونها اللفظ الذي أطلق وأريد به لازم معناه ، مع جواز إرادة ذلك المعنى ويدخل في باب الكناية عدة أساليب تفنن العرب في الاصطلاح عليها بدون أن نجد إحكاما لتبويبها . والكناية لا تختلف عن المجاز المرسل والمجاز العقلي إلا في كونها تبنى على الحقيقة وقد يجوز فيه إرادة المعنى الحقيقي المفهوم من صريح لفظها وهي تعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها . أما ما عدا ذلك فهي كالمجاز ، أساسها تعويض اللفظ الموضوع في اللغة للمعنى المراد بآخر ، وقوامها الارتباط بمقتضى التداعي . وقد ساهمت الكناية كثيرا في بناء الصورة الشعرية في « الشوقيات » ، وتنوعت مظاهرها . فكان منها التلويح والإشارة والرمز والتعريض ، وما يمكن أن نسميه بالدوران (2) والتلطيف (3) . هذه أبرز الأنواع التي أمكننا إخضاع أمثلة الكناية عند شوقي لها ، والتي رأينا أنها تميز أسلوبه في استخدام الصور القائمة على علاقات التداعي .

التلويح :

ان التلويح أظن أنواع الكناية وأقربها مأخذا من حيث هو يقوم على وسائط كثيرة واضحة تربط الدال بالمدلول . هذه الوسائط لا يصعب استعراضها في الذهن بمجرد قراءة لفظ الكناية . فالمميز الرئيسي للتلويح هو كثرة الوسائط ووضوحها . على أن الوسائط قد تتحدد وإذالك تسمى الكناية تلويحا كذلك بشرط توفر الوضوح فيها .

(1) انظر حظها من الدرس عند بودولاموت ج 2 ص 474 - 478 .

(2) Périphrase

(3) Euphémisme

فمما كثرت فيه الوسائط قول الشاعر مكنيا عن الكرم بلفظ « الرماد » :

نِلْكَ الرَّمَالُ بِجَانِبَيْكَ بَقِيَّةُ مِنْ نِعْمَةٍ ، وَسَمَاحَةٍ ، وَرَمَادٍ (1)

هذه كناية تقليدية ، وسلم الصعود من الرماد إلى الكرم يتضمن الدرجات الأربع التالية :

الرماد ← كثرة احضار الطعام ← كثرة استقبال الضيوف ← الكرم .

على أن السلم الغالب في التلويح عند شوقي هو ذو ثلاث درجات ، كالسلم الذي في قوله مكنيا عن حسن الاستعداد بشدة الحزم :

لِلْعِلْمِ وَالْعَدْلِ وَالتَّمْدِينِ مَا عَزَمُوا مِنْ الْأُمُورِ ، وَمَا شَدُّوا مِنَ الْحُزْمِ (2)

وهذه درجاته : شدة الحزم ← الوقوف على القلمين ← الاستعداد .

وفي قوله مكنيا عن رفعة المترلة :

فَكَأَنَّ لَمْ يَنْهَضْ بِهَوْدَجِهَا الدَّمُورُ ، وَلَا سَارَ خَلْفَهَا الْأَمْرَاءُ (3)

سار خلفها الامراء ← هي أعظم من الامراء ← هي رفيعة الشأن .

ومن هذا الباب كنيته عن التعب بوصل السرى (وصل السرى ← طلب الهداية ← التعب) (4) ، وكنايته عن انتشار فيالق الجيش بوصفهم « أبعد من شمس النهار وأقرب » (5) (أبعد ... أقرب ← الوجود في كل مكان ← الانتشار) .

وكذلك كنيته عن الاستعداد للحرب بيباض السيوف (السيف أبيض ← هو متسلّ ولكنه غير دام ← الاستعداد للحرب) ، وقد كنى الشاعر في بيت واحد عن اندلاع الحرب بعبارة « النار حمراء تلهب (النار حمراء .. ← استخدمت الأسلحة ← اندلعت الحرب) (6) وعن السلم بقوله « السيف في غمده (7) (السيف في غمده ← لم يستعمل ← السلم) » .

وقد تكون الكناية واضحة والتلويح مبني على درجتين فقط كما في قوله :

رَفَعْنَا إِلَى النَّجْمِ الرُّؤُوسَ بِنَصْرِكُمْ وَكُنَّا بِحُكْمِ الْحَادِثَاتِ نُصُوبُ (8)

فقد كنى في هذا البيت عن الكرامة برفع الرؤوس وعن الذلة بتصويبها .

(1) ج 1 ص 133 ، 10 .

(2) ج 1 ص 190 ، 150 .

(3) ج 1 ص 17 ، 92 .

(4) ج 1 ص 17 ، 157 .

(5) ج 1 ص 42 ، 41 .

(6) ج 1 ص 42 ، 121 .

(7) ج 1 ص 59 ، 2 .

(8) ج 1 ص 42 ، 224 . وينظر في ج 1 ص 17 ، 210 .

وإذا اعتبرنا ما كان كناية عن صفة على حدة وما كان كناية عن موصوف على حدة وما كان كناية عن نسبة في باب ثالث استتجنا المعطيات التالية :

١- أكثر ما يكون هذا النوع من التصوير في « الشوقيات » كناية عن صفة فكناية عن موصوف فكناية عن نسبة . ووروده كناية عن نسبة نادر جداً .

(1) والكناية عن الصفة تكون في الغالب بالنتيجة ، فقد مرت بنا كنيته عن الكرم بالرماد (1) والرماد من نتائج الكرم العربي التقليدي البعيدة ولكنها حقيقة ، كما مرت بنا كنيته عن رفعة الشأن بعبارة « سار خلفها الامراء » (2) . وقد كنى عن الاستعداد للحرب بقوله « السيف أبيض خاطف » ، واستلال السيف بدون تلطيخه بالدماء ، من أوضح نتائج الاستعداد للجهاد ، كما كنى عن اندلاع الحرب بقوله « النار حمراء تلهب » وهذه نتيجة حتمية للاشتباك (3) . وكنى عن انتشار فيالق الجيش بعبارة « أبعد من شمس النهار وأقرب » في قوله :

فبالتُّ أَفْشَى فِي الْبِلَادِ مِنْ الضُّحَى وَأَبْعَدُ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وَأَقْرَبُ (4)

ونصوّر أن هذه الفيالق مترامية الأطراف في الكون نتيجة من نتائج انتشارها .

وتكون الكناية عن الصفة كذلك بالمظهر بارز ، ككنايته عن الثقة والتأكد من الأمانة بامتلاء الأيمان في هذا البيت :

وَيَا (سعد) ، أَنْتَ أَمِينُ الْبِلَادِ قَدْ امْتَلَأَتْ مِنْكَ أَيْمَانُهَا (5)

أو كنيته عن الاستعداد بشدة الحزم (6) ، أو عن الوحدة بقوله « لواء من تحته الأحياء » (7) . وقلما تكون الكناية عن الصفة بالسبب : (عدم اغماض الجفن ← الأرق) (8) أو الوسيلة (الجد والخال تركبان ← الأصل تركي) (9) .

(2) أما الكناية عن الموصوف في التلويح عند شوقي فأكثر ما تكون بصفة مميزة مختارة ، هكذا كنى عن النساء المسلمات بلفظ محجّبات في قوله :

وَمُحَجَّباتٍ مِنْ أَطْمَهرُ عِنْدَ نَائِبَةِ كَفَايَةِ (10) .

(1) 1 ص 133 ، 10 .

(2) 1 ص 17 ، 92 .

(3) 1 ص 42 ، 121 .

(4) المرجع نفسه ، 41 .

(5) ج 1 ص 262 ، 35 .

(6) ج 1 ص 190 ، 150 .

(7) ج 1 ص 17 ، 72 .

(8) ج 1 ص 59 ، 28 ،

(9) ج 1 ص 169 ، 41 .

(10) ج 1 ص 291 ، 19 .

وعن النساء عامة بلفظ « الغائيات » (1) ، وكنى عن أعداء المسلمين من النصارى بعد اوتهم للصلاة (2) . وتكون الكناية عن الموصوف فيما عدا ذلك بأساليب متنوعة ، منها الكناية عن الموصوف بالبعض منه ، ككنايته عن المسيحيين بالرهبان في قوله :

لَمْ يَأْتِ سَيْفُكَ فَحِشَاءً ، وَلَا هَتَكَتْ قَنَاقَ مِنْ حُرْمَةِ الرَّهْبَانِ وَالصُّلْبِ (3)
وفي هذا البيت رمز إلى المسيحية بلفظ الصلب كما لا يخفى .

وقد تكون كناية عن الموصوف بجنسه ، قال :
فَقَضَى اللَّهُ أَنْ تُضَيَّعَ هَذَا الْمُسْلِكُ أَتَى صَعْبٌ عَلَيْهَا الْوَفَاءُ (4)
فقد قصد به « أتى » كيلوبترا .

وتكون كذلك الكناية عن الموصوف بالمصدر ، كوصف الباغين بالبغي في قوله :
زَعَمُوا أَنَّهَا دَعَائِمٌ شِيدَتْ بِبَيْدِ الْبَغْيِ ، مِلْؤُهَا ظَلَمَاءُ (5)
(3) وأما الكناية عن نسبة ، فمثالها قوله ناسبا الوفاء لبرد الرسول محمد وهو يقصد نسبه إليه :
وَإِذَا صَحِبْتَ رَأَى الْوَفَاءَ مُجَسِّمًا فِي بُرْدِكَ الْأَصْحَابُ وَالْخُلَطَاءُ (6)

أو قوله ناسبا من هو في حماية النبي محمد إلى برده وهو يقصد نسبه إليه :
وَمَنْ يَكُ فِي بُرْدِ النَّبِيِّ وَثُوبِهِ تَجُزُّهُ إِلَى أَعْدَائِهِ الرَّمِيَّاتُ (7)

إن هذا النوع من الكناية قد يكثر استخدامه في السياق الواحد بدرجات متفاوتة وبقدر الاكثار منه يكون التوغل في الوصف غير المباشر والضبط للموصوف بكل ما هو عرض فيه دون الجوهر . أما الوقوع على جوهر الموصوف فيبقى من نصيب المستقبل اكتشافه والالتذاذ بالاهتداء إليه .

فهذه درجة من التلويح كنى فيها عن عين المرأة بلفظ « مكتحل » وعن إصبعها بلفظ (مختضب) :
مِنْ كُلِّ ضَاحِيَةٍ تُرْمَى بِمُكْتَحِلٍ إِلَى مَكَانِكَ ، أَوْ تُرْمَى بِمُخْتَضِبٍ (8)
وهذه أخرى كانت فيها الكناية بصفة عامة عن أصحاب السلطان :

(1) ج 1 ص 102 ، 22 .

(2) ج 1 ص 92 ، 12 .

(3) ج 1 ص 59 ، 6 .

(4) ج 1 ص 17 ، 113 .

(5) المرجع نفسه ، 28 .

(6) ج 1 ص 34 ، 41 .

(7) ج 1 ص 92 ، 4 .

(8) ج 1 ص 59 ، 87 .

قِيَاصُ أَحْيَانًا ، خَلَائِفُ قَارَةَ خَوَاقِينُ طُورًا وَالْفَخَارُ الْمُقْلَبُ (1)

وحسب ترتيب العبارات في البيت أراد : أصحاب السلطان في بلاد الغرب ، ثم أمراء المؤمنين في الاسلام وأخيرا ملوك الترك .

وقد يتخذ الشاعر للعنصر الواحد مجموعة كبيرة من الكنايات في السياق الواحد ، وذلك لتدقيق صورته ، ومن ذلك كنيته عن الوهن الذي لحق خشب جسر البسفور ، بهذه الصور :

لَهُ خَشَبٌ يَجُوعُ السَّوْسُ فِيهِ وَتَمْضِي الْفَارُ لَا تَأْوِي إِلَيْهِ
وَلَا يَتَكَلَّفُ الْمِنْشَارُ فِيهِ سِوَى مَرِّ الْقَطِيمِ بِسَاعِدَيْهِ (2)

وأكثر ما يكون التوغل في الكناية عند شوقي بالصفة عن الموصوف . فتلثم الصفات المتعددة المجتمعمة لتخلق جواً موحياً بالمدلول إيهاء يعجز عنه اللفظ الموضوع له في أصل اللغة .

من ذلك هذه اللوحة التي وردت مقدمة قوامها النسب التقليدي :

بَابِي وَرُوحِي النَّاعِمَاتِ الْغِيدَا الْبَاسِمَاتِ عَنِ الْيَتِيمِ نَضِيدَا
الرَّائِبَاتِ بِكُلِّ أَحْوَرٍ فَاتِرِ يَذَرُ الْخَلِيَّ مِنَ الْقُلُوبِ عَمِيدَا
الرَّأْوِيَّاتِ مِنَ السَّلَافِ مَحَاجِرَا النَّاهِلَاتِ سَوَالِفَا وَخُدُودَا
الْلاَعِبَاتِ عَلَى النَّسِيمِ غَدَائِرَا الرَّائِعَاتِ مَعَ النَّسِيمِ قُدُودَا
أَقْبَلْنَ فِي ذَهَبِ الْأَصِيلِ وَوَشِيهِ مِلءَ الْغَلَائِلِ لُؤْلُؤَا وَقَرِيدَا
يَحْدِجْنَ بِالْحَدَقِ الْحَوَاسِدِ دُمِيَّةَ كَطِبَاءِ وَجَرَّةٍ مُقْلَتَيْنِ وَجِيدَا (3)

هذا الوصف هو لمجموعة من النساء أراد أن يوحي من خلال جمالهن وكثرتهن وحسدهن « للدمية » - وهي المرأة الوحيدة التي قصد النسب بها - بتفوق هذه المرأة عليهن جميعا .

الاشارة :

الاشارة دال غامض بصفة عامة ، فهو عند البعض اسم جامع تندرج تحته أنواع متعددة ، وهو عند بعضهم الآخر من الأساليب الداخلة تحت الكناية .

والاشارة - إذا ما رمنا لها ضبطا وتحديدا - هي درجة من الكناية تتميز بقلّة الوسائط وبالوضوح النسبي ، مما يجعلها في منزلة بين التلويح والرمز .

(1) ج 1 ص 42 ، 13 .

(2) ج 2 ص 110 ، 2 .

(3) ج 1 ص 109 ، 1 - 6 .

وقد تنوعت أساليب إخراج الإشارة في « الشوقيات » كما تنوعت خصائصها الدلالية . فمن الإشارة في « الشوقيات » ما يبني على قول مأثور مخنوف لكن السياق يدلّ عليه ببعض ما ورد في نصّه الكامل من كلمات .

فمن ذلك كنيته عن معنى « التشجيع » بالإشارة إلى قوله لنابليون تدلّ عليه :

وَأَعِدْهَا كَلِمَاتٍ أَرْبَعًا قَدْ أَحَاطَتْ بِالْقُرُونِ الْأَرْبَعِينَ (1)

فالشاعر يشير في هذا البيت إلى تلك الجملة المشهورة التي قالها نابليون وهو على قمة الهرم يشجع جنوده البواسل : « أيّها الجنود : انّ أربعين قرنا تنظر إليكم من قمة الهرم » وقال مكينا عما أصابه من هم وأرق في ليلة :

وَتَابِغِي كَأَنَّ اللَّيْلَ آخِرُهُ تَمِيتُنَا فِيهِ ذِكْرَاكُمْ وَتُحْيِينَا (2)

وهذه إشارة إلى قول النابغة :

كَلِّبْنِي لَهُمْ يَا أَمِيمَةً نَاصِبَ وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ

وفي إشارة أخرى كنى عن مدى الحسن بصبوة الميؤوس منه قال :

لَوْ جَلَّوْا حُسْنَكَ أَوْ غَنَّوْا بِهِ لِلْبَيْدِ فِي الثَّمَانِينَ صَبَا (3)

وبهذا يشير إلى قول لبيد حين بلغ الثمانين وقد شكا ثقل السمع وتهدم الشيخوخة :

انّ الثَّمَانِينَ - وَبَلَّغْتُهَا - قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إِلَى تُرْجَمَانِ

ولشوقي نوع ثان من الإشارة قوامه لفظ - أو عبارة أو أكثر - يوحى بحدث يجسّم المدلول المجرد . من ذلك كنيته عن القساوة في قوله :

وَمَا (الْبَسْتِيلُ) إِلَّا بِنْتُ أَمْسٍ وَكَمْ أَكَلَ الْحَدِيدُ بِهَا صَحِينَا (4)

فلفظ (البستيل) هنا يوحى بأحداث تاريخية معروفة اتخذها الشاعر نموذجا في قمة القساوة . ومن هذا الباب كنيته عن الانتقال من الازدهار إلى الركود :

وَيَبِيتُ الزَّمَانُ أُنْدَلُسِيًّا ثُمَّ يُضْحِي وَنَاسُهُ أَعْجَامُ (5)

فلفظ « أندلسيا » وعبارة « ناسه أعجام » يوحيان بفترة عظيمة في تاريخ الاسلام هي التي أرادها الشاعر كناية .

(1) 1 ص 253 ، 72 . وينظر في تعليق الناشر عليه .

(2) 2 ص 104 ، 47 .

(3) 2 ص 116 ، 16 .

(4) 1 ص 266 ، 31 .

(5) 1 ص 239 ، 38 .

وقد يتوسّع الشاعر في الإشارة إلى الحدث توسّعا كبيرا أو يجمع بين أحداث متعدّدة متشابهة في سياق واحد لكناية واحدة ، إلى حدّ يتحوّل فيه محور الحديث تحولا كبيرا . ومن أمثلة ذلك كنيته عن السلم المفقودة بأحداث أشار إليها وإلى دور الهلال والصليب الأحمرين المتوقع فيها :

لَوْ خَيَّمَا فِي (كَرْبَلَا) لَمْ يُمْنَعِ السَّبْطُ السَّقَايَةَ
أَوْ أَدْرَكَا يَوْمَ الْمَسِيحِ لِعَاوَنَاهُ عَلَى النِّكَايَةِ
وَلَنَنَا وَلَاهُ الشَّهْدَ لَا السَّخْلَ الَّذِي تَصِفُ الرِّوَايَةُ (1)

ومن الإشارة ضرب آخر يميّز باستعمالات خاصّة ، يمثل اسم الموصول المشترك (ما) الذي يستعمل لغير العاقل ، عنصرا أساسيا فيها . هذا هو الضرب الذي يسمّيه بعض العرب (2) إيما .

وقد وجدنا (ما) في كنايات شوقي مستعملا أحيانا مع فعل مكرّر لفظه ، فاصلا بين اللفظين ، كما في كنيته عن الحسن بأقصى حدّ فيه :

تَأْمَلْ هَلْ تَرَى الْإِجْلَالَ
تُحِسُّ النَّفْسُ مِنْهُ مَا تُحِسُّ (3)
(ما تحسّ ← أقصى حدّ في طاقتها الحسّية) .

أو في كنيته عن مظاهر الجمال بما يميزه بالكثرة :

إِنَّ الْجَمَالَ كَسَاكَ مِنْ وَرَقِ الْمَحَاسِنِ مَا كَسَاكَ (4)
(ما كساك ← أكثر ما يمكن تصوّره من الكسوة) .

والجدير بالذكر أنّ المعاني المفضي إليها هذا التركيب محصورة دائما في التعبير عن الكثرة البالغة .

وقد وجدنا اسم الموصول (ما) مستعملا أحيانا أخرى مع أفعال لم تتكرر ألفاظها إلا أنّ معاني الإشارة معه مختلفة من مثال إلى آخر ، غير منحصرة في معنى الكثرة (5) . ففي البيت التالي :

أَعِيفٌ مِنْ حَلِيهَا عَمَّا يُجَاوِرُهُ وَمَنْ غَلَاثِلِهَا عَمَّا يُدْأَنِيهَا (6)

كنّى الشاعر عن المحاسن الجسدية الظاهرة بأمكتها . فأنحصرت العلاقة التي ربطت بين العنصر المكّنّى عنه وعنصر الكناية في الظرفية .

(1) 1 ص 291 ، 10 - 12 .

(2) ابن رشيق ، المملّة ج 1 ص 303 .

(3) ج 2 ص 52 ، 9 .

(4) ج 2 ص 133 ، 3 ينظر في ج 1 ص 159 ، 22 .

(5) مما يدل منها على الكثرة ج 2 ص 132 ، 1 .

(6) ج 2 ص 145 ، 15 .

بينما في البيت الموالي :

أَخْنَى عَلَيَّهَا مَا أَقَا خَ عَلَى الْخَوَرْتَقِ وَالسَّيْدِيرُ (1)

انبتت العلاقة التي تربط الطرفين على تعويض اللفظ الأصلي بما يدلّ على معناه تخفيفاً لوطأة الحدث المريع ، ذلك أن الشاعر كنى عن الخراب الذي لحق « يلدز » قصر السلطان عبد الحميد بخراب الخورنق والسدير ، وهما قصران مشهوران بغاية الأناقة كانا بالحيرة للمناذرة .

وللشاعر أشكال أخرى بنى عليها الإشارة كناية ، ولكنها لا تدخل تحت قالب من القوالب السابقة ، ونكتفي للتمثيل عليها بشاهدين :

– الْمُلْكُ تَحْتَ لِسَانِ حَوْلِهِ أَدَبٌ وَتَحْتَ عَقْلِ عَلَى جَنِيهِ عَرْفَانُ (2)

– السَّلْمُ لَوْ لَمْ تُودِ أَمْسٍ بِجُرْحِهَا أَوْدَتْ بِهَذِي الطَّعْنَةِ النَجْلَاءِ (3)

ففي الصورة الأولى كنى عن وسيلة الملك باللسان المتأدب والعقل العارف ، وفي الثانية كنى عن سلمية المرثي باتفاق وفاته مع انتهاء السلم إشارة إلى نشوب الحرب العالمية .

فالإشارة في عموم مظاهرها تقوم على التقدير ، ولم نجد مقدرات شوقي مستعصبة على الاكتشاف .

الرمز :

الرمز عند العرب هو الكناية التي تتميز بشيئين : قلّة الوسائط وخفاء المدلول . فهو درجة من الكناية قصوى ليست بعيدة عن اللفز أحيانا .

وسنطلق لفظ الرمز في بحثنا على كلّ كناية استعملها الشاعر وقامت على لفظ أو عبارة الرمز بها متعارف أو مصطلح عليه كما نطلقه على الاستعمالات الخاصة بشوقي والتي هي من قبيل الرمز .

لا شك أن القسم الأول أقرب مأخذاً وأوضح دلالة ، إلا أن قيمة الرمز فيه ليست قارة فهي تقوى أو تضعف بحسب كثرة اطراده أو قلته ، إذن بحسب بعده عن الابتدال أو قربه منه . أما القسم الثاني فالرمز فيه أبعد مأخذاً وأخفى دلالة وأقرب من اللفز لأنه طريف وخاص بالشاعر ، إلا أن قيمته يئته غالباً ودوره في الدلالة كبير باعتبار تجدد روح الأسلوب الذي يقوم عليه .

(1) فالرمز المشترك هو الذي كان مشاعاً ولم يختص به شعر الشاعر ، كأن يكون اصطلاح عليه أو يكون له أثر في استعمالات سابقة .

(1) ج 1 ص 119 ، 3 .

(2) ج 2 ص 100 ، 37 .

(3) ج 3 ص 5 ، 27 ينظر في ج 1 ص 17 ، 23 ج 1 ص 34 ، 10 .

ومن كنايات شوقي ما قام على رموز مشتركة منها « الصليب » رمز المسيحية والسلام ، وقد كان له في « الشوقيات » حظ من الاستعمال كبير ودونه في ذلك « الهلال » رمز الاسلام والتسامح . واستعمال « الصليب » وحده رمزا كثير في شعر شوقي ، أما لفظ الهلال فلم يستعمل غالبا الا مع لفظ الصليب .

— الصليب وحده رمزا :

لَوْ كُنْتُ أَعْتَقِدُ الصَّلِيبَ وَخَطْبَهُ
لَأَقِمْتُ مِنْ صَلْبِ الْمَسِيحِ دَلِيلًا (1)

الصليب مع الهلال :

وَأَلَى اللَّهِ مَنْ مَشَى بِصَلِيبٍ
مَزَقْتُمْ الْوَهْمَ ، وَأَلْفَنْتُمْ
فِي يَدَيْهِ ، وَمَنْ مَشَى بِهَيْلَالٍ (2)
أَهْلَةً اللَّهَ عَلَى صَلْبِهِ (3)

وقد جمع الشاعر بين الصليب والحاخام في قوله :

حَمَلَ الصَّلِيبُ إِلَيْكَ مِنْ فِتْيَانِهِ
جُنْدًا ، وَقَاتَلَ دُونَكَ الْحَاخَامُ (4)

حيث كنى بالحاخام عن اليهود .

ولشوقي رموز أخرى متنوعة ومشتركة ، منها رمزه إلى امرأة إسمها ملك ناصف ، بلفظ « باحة » وعبارة « ست الدار » (5) وبهذين الاسمين المستعارين كانت تذيّل مقالاتها الصحافية .

ومن هذا القبيل رمزه إلى الين « بالغراب » (6) وهو رمز وليد المعتقدات العربية ، ورمزه إلى العامل الصامت بعبرة « الجندي المجهول » كما في هذا البيت :

لَا يَلْمِسُ الدُّسْتُورُ فَيْكُمُ رُوحَهُ
حَتَّى يَرَى جَنْدِيَّهِ الْمَجْهُولَا (7)

ومعنى الجندي المجهول دخيل في العربية والرمز به إلى كل من يسقط في ميدان الشرف خفي الاسم من مولدات الحضارة الغربية ، الا أن شوقي وسّع مفهومه هنا من الجو العسكري إلى الجو المدني إذ أراد به رمزا عاما إلى كل من يعمل في غير جلبة ولا ضوضاء ، وفي غير انتظار مكافأة أو جزاء .

ومن رموزه المشتركة كذلك كتابته عن بريطانيا بلفظ « الليث » في قوله :

اللِّيْثُ ، وَالْعَالَمُ مِنْ شَرْقِهِ
فِي هَيْبَةِ اللَّيْثِ إِلَى غَرْبِهِ (8)

(1) ج 1 ص 180 ، 21 وينظر في ج 1 ص 76 .

(2) ج 1 ص 188 ، 35 .

(3) ج 1 ص 72 ، 37 . وينظر في ج 1 ص 291 ، 3 .

(4) ج 1 ص 266 ، 9 .

(5) ج 1 ص 129 ، 6 .

(6) ج 1 ص 64 ، 14 .

(7) ج 1 ص 180 ، 55 .

(8) ج 1 ص 72 ، 41 .

ومعلوم أن بريطانيا اتخذت الأسد رمزا لها وجعلته شعارها .

(2) أما الرمز الخاص فهو الرمز الذي لم نثر عليه في استعمالات أخرى غير استعمالات الشاعر . وقد صعب علينا التمييز أحيانا بين ما يدخل في باب الرمز الخاص من كُنَايَات الشاعر وبين ما يدخل في أبواب الكناية الأخرى ، على أن المقياس الذي كان هادينا في باب الرمز هو مدى خفاء المدلول وتعذر الاهتداء إليه إلا مع الاجتهاد ، ولم تقو مع ذلك أحيانا على مغالبة التكلف .

فمما نعتبر داخلا في باب الرمز الخاص كُنَايَتُهُ عن معجزة موسى بلفظ « العصا » (1) وعن الدّم « بالأرجوان » (2) أو رمزه إلى البحر الأبيض المتوسط بعبارة « من كل نيرة » (= من كل لجة نيرة بيضاء) وإلى البحر الأسود « ذات حلوك » (= لجة سوداء ذات حلوك) في :

يَا رَاكِبَ الطَّامِي يَجُوبُ لُجَاجَهُ مِنْ كُلِّ نِيرَةٍ وَذَاتِ حُلُوكِ (3)

ومن الرموز المستغلة المفضية إلى الألفاظ المبهمة قوله في حديث الرسول :

هُوَ صِيغَةُ الْفَرْقَانِ ، نَفْحَةُ قُدْسِهِ وَالسَّيْنُ مِنْ سُورَاتِهِ وَالرَّاءُ (4)

فقد كُنِيَ بالسَّيْنِ والراء عن حديث الرسول لكن ، ما العلاقة بين الطرفين ؟ نرى أنه يجوز في ذلك أمران :

(1) كون السين والراء من مكونات كلمة سوراء .

(2) كون السين والراء حرفين يكونان كلمة « سر » والسر هو من مشمولات القرآن باعتباره باطنه .

لا يتجاوز أمر الرمز الحد الذي ذكرنا . فهو لم يكن سوى وسيلة من وسائل الربط بين عنصرين يتداعيان لغاية دلالة أحدهما على أحدهما الآخر شأنه في ذلك شأن بقية أساليب الكناية المذكورة فلم يته بالشاعر إلى خلق نزعة أدبية جديدة . ولا يمكن اعتبار أثره في « الشوقيات » من منطلقات الشعر الرمزي الحديث .

التعريض :

التعريض هو أن يطلق الكلام ويشار به إلى معنى آخر يفهم من السياق . فهو نوع من التصوير يدخل في باب الكناية لأن العلاقة بين الدال والمدلول فيه تنبني على الحقيقة . ويتميز التعريض بالاستغناء عن المعنى الأصلي المراد والتعبير عنه بمعنى آخر ، فعنصرا المفاجأة والتضليل يؤديان دورا هاما فيه .

(1) ج 1 ص 17 ، 159 .

(2) ج 1 ص 248 ، 8 .

(3) ج 1 ص 163 ، 51 .

(4) ج 1 ص 34 ، 60 .

وأكثر نماذج التعريض التي ذكر العرب تنبني على حكم . فالحكمة تكاد تكون المقوم الأساسي في التعريض عندهم . وقد عرّض شوقي في بعض شعره معتمدا الحكمة كما في قوله :

إِذَا خَانَ عَبْدُ السُّوءِ مَوْلَاهُ مُعْتَقًا فَمَا يَفْعَلُ الْمَوْلَى الْكَرِيمُ الْمُهْتَذَبُ؟ (1)

هذا البيت ورد في مدح السلطان العثماني ووصف غلبة الترك على اليونان وقد عرّض فيه شوقي - عن طريق الحكمة - بأمة اليونان (= عبد السوء) وخذلانها ، وحلم السلطان العثماني (= المولى الكريم) .

وقد رأينا أن نوسّع مفهوم التعريض لنجعله شاملا حتى الصور التي تجردت من الحكمة وقامت على صور مجردة .

إن صور التعريض في « الشوقيات » مستوحاة من عالم الطبيعة المتحركة في جملتها . فعالم الحيوان في شعر شوقي هو مصدر الكناية عن الموصوفات في التعريض .

قال معرضا بالحالة الاجتماعية المتدهورة في مصر والمتمثلة في قلة الرعاية وضعف التعليم والقوضى المنجرة عنهما ، بصورة بدوية صحراوية :

لَقَدْ عَبَثْتُ بِالنِّياقِ الحُدَاةُ وَتَمَّ عَنِ الْإِبِلِ رُعْيَانُهَا (2)

ومن باب التعريض كذلك قوله :

النَّخِيلُ تَأْبَى غَيْرَ (أحمد) حَامِيًا وَبِهَا إِذَا ذُكِرَ اسْمُهُ خِيَلَاءُ (3)

وقد عرض فيه بطريق الحديث عن الخيل وتشخيصها بمحمد رسول الله وبسالته في الجهاد .

ومن التعريض كذلك كنيته عن تفوق طبيعة بلاد السودان على طبيعة بلاد الانكليز ، بإمكانية عيش التماسيح في ماء السودان ، وموت الحيتان في ماء الانكليز ، قائلا :

وَأَيْنَ التَّمَّاسِيحُ مِنْ لُجَّةٍ يَمُوتُ مِنْ الْبَرْدِ حَيْثَانُهَا (4)

وفيما يلي تقدّم شريطا تضمّن حكاية كاملة تقع في ثلاثة أبيات متتالية عرّض فيها الشاعر به المدلّ بماله « وهو الذي يتّيه بماله على أقرانه ، وقد سبق حديث الشاعر عنه قبل هذه الأبيات :

صَادَتْ بِقَارَعَةِ الطَّرِيقِ بَعُوضَةٌ فِي الْجَوِّ صَائِدَ بَازِهِ وَعُقَابِهِ
وَأَصَابَ خُرْطُومُ الذُّبَابَةِ صَفْحَةً خُلِقَتْ لِسَيْفِ الْهِنْدِ أَوْ لِدُبَابِهِ
طَارَتْ بِخَافِيَةِ الْقَضَاءِ ، وَرَأَتْ بِكَرِيمَتَيْهِ ، وَلاَمَتْ بِلُعَابِهِ (5)

(1) ج 1 ص 42 ، 243 .

(2) ج 1 ص 262 ، 33 .

(3) ج 1 ص 34 ، 93 .

(4) ج 1 ص 262 ، 46 .

(5) ج 1 ص 84 ، 14 ، 16 .

والمفاجأة والتضليل الملحوظان في مختلف أمثلة التعريض في « الشوقيات » يندرجان في نطاق نزعة تعليمية واضحة ودعوة إلى الاعتبار غير مباشرة .

الدوران (1) :

أما الدوران فهو أسلوب من الكلام يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد . فهو ضرب من التصوير يقوم على التحليل ، ولكنه رغم ذلك لا يخلو من إيجاز في تأدية المعنى لأن الشاعر بمجرد عزوفه عن ذكر الأشياء بأسمائها وفي نزعتة إلى الابتعاد عن مألوف الوصف ، قد يصل إلى المدلول بطرق غير مباشرة ولكنها أوقع عليه .

ويجري الدوران في « الشوقيات » على عبارات غالبا ، خرجت في قالب مضاف ومضاف إليه عامين مفردين .

كنى عن البنك « دولة المال » :

قِفْ بِالْمَالِكِ ، وَأَنْظُرْ دَوْلَةَ الْمَالِ وَأَذْكُرْ رِجَالًا أَدَالَوْهَا بِإِجْمَالِ (2)

وكنى عن العاشق بعبارة « طويل الليل » ، قال :

طَوِيلُ اللَّيْلِ تَرْحَمُهُ هَوَاتِفُهُ وَأَنْجَمُهُ (3)

وقد يكون المضاف أحد الأسماء التي تنبني عليها الكنية عند العرب – أب ، أم ، أخ ، خاصة – وفي هذه الحالة تكون الكنية قوام الكناية ، ومن ذلك كناية شوقي عن المحب « أخي الهوى » :

اسْكُبْ دُمُوعَكَ لَا أَقُولُ : اسْتَبَقِيهَا فَأَخُو الْهَوَى يَكِي عَلَى أَحْبَابِهِ (4)

أو كتابته عن الزعيم الوطني رياض باشا « أبي الوطن » :

أَبَا الْوَطَنِ الْأَسِيفِ بِكَتْكَ مِصْرُ كَمَا بَكَتِ الْأَبَ الْكَهْفَ الْبَنَاتُ (5)

وقد لا تكون العلاقة بين عناصر العبارة مبنية على الإضافة بل على الوصفية ، كأن يكون العنصر الأول منعوتا والثاني نعنا ، ولكن ذلك نادر ، ومن هذا القبيل كتابته عن وجود الله وتوحيده بعبارة « الحقيقة الزهراء » في البيت التالي :

ذَهَبُوا فِي الْهَوَى مَذَاهِبَ شَتَّى جَمَعَتْهَا الْحَقِيقَةُ الزَّهْرَاءُ (6)

(1) Périphrase . وفيما يتصل بهذا المعنى ، انظر ابن الأثير ، المثل النائر ج 1 ، الفصل الخامس في « جوامع الكلم » ص 96 – 100 .

(2) ج 1 ص 184 ، 1 .

(3) ج 2 ص 138 ، 8 .

(4) ج 3 ص 33 ، 35 .

(5) ج 3 ص 42 ، 25 .

(6) ج 1 ص 17 ، 134 .

وكنايته عن القرآن والسنة بعبارة «النوايح الغر» (1) .

أما الدوران الذي قام على جملة كاملة فلم يمكن حصر نزعة للشاعر فيه خاصة ، فالجمل المعتمدة فيه متنوعة البنية والنوع والوظيفة .

قال مكثيا عن حسن يبروت بجملة مستقلة مسبوقة بفعل من أفعال التحويل :

الحسنُ لَفْظٌ فِي المَدَائِنِ كُلِّهَا وَوَجَدْتُهُ لَفْظًا وَمَعْنَى فِيكَ (2)

وقد كان دورانه بجملة وقعت مضافا إليه في قوله :

وَعِنْدَ الَّذِي قَهَرَ القِصْرِ مَصِيرُ الْأُمُورِ وَأَحْيَانُهَا (3)

وبجملة كانت لها وظيفة التعت ، في قوله :

قَضَيْتَ أَيَّامَ الشَّبَابِ بِعَالَمٍ لَبِيسَ السِّنِينَ قَشِيَّةَ الْأَبْرَادِ (4)

وقد قصد به «العالم» هنا أمريكا ، وكنتى عن جدة اكتشافه بقوله «لبس السنين قشية الأبراد» وهذه الكناية هي في الحقيقة ترجمة لكناية عن نفس المدلول استعملت في لغات أجنبية (5) .

وقد يتوغل الشاعر فيكني عن الموصوف الواحد بكثير من العبارات المتعاطفة أو الجمل أو عن موصوفات متعددة ولكنها تشترك في نفس الحكم ، مثل الكنايات التالية :

— كناية عن الصحف :

لِسَانَ الْبِلَادِ ، وَتَبْضُ الْعِبَادِ وَكُهْفُ الْحَقُوقِ ، وَحَرْبُ الْجَنَفِ (6)

وقد كان لكثرة الكنايات في هذا البيت دور بيان الشعب في وظائف الصحف وما ينجر عنها من نفع .

— كناية عن علم :

حَائِطُ الْفَنِّ ، وَبَنَانِي رُكْنِهِ (مَعْبِدُ) الْأَلْحَانِ ، (أَسْحَاقُ) الْغَنَاءِ (7)

كنى الشاعر في صدر البيت عن سيد درويش فيتن بالوجهين المذكورين دوره في فن الغناء تأسيسا وتنظيما .

(1) ج 1 ص 17 ، 201 .

(2) ج 1 ص 162 ، 13 .

(3) ج 1 ص 262 ، 20 . وينظر في ج 1 ص 17 ، 240 .

(4) ج 1 ص 113 ، 28 . وانظر 15 .

(5) ككناية الفرنسية عن أمريكا بعبارة : Le nouveau monde

(6) ج 1 ص 159 ، 02

(7) ج 3 ص 14 ، 7 .

– ثلاث كُنَايَات بِجَمَلٍ ، عَنْ ثَلَاثَةِ مَوْصُوفَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ ، وَلَكِنَّهَا تَشْتَرِكُ فِي نَفْسِ الْحُكْمِ :

لَيْسَ بِالْأَمْرِ جَدِيرًا كُلُّ مَنْ أَلْقَى خِطَابًا
أَوْسَخَا بِالمَالِ ، أَوْ قَدْ دَمَ جَاهًا وَانْتِسَابًا

كُنِيَ عَنْ الزَّعِيمِ بِكُلِّ « مِنْ أَلْقَى خِطَابًا » وَعَنْ الْكَرِيمِ بِمَنْ « سَخَا بِالمَالِ » وَعَنْ الشَّرِيفِ بِمَنْ « قَدِمَ جَاهًا وَانْتِسَابًا » .

وَيَكُونُ الدُّورَانِ فِي شَعْرِ شَوْقِي بِتَحْلِيلِ الصِّفَةِ الْمُمَيِّزَةِ أَوْ بِاسْتِعْرَاضِ الْمَظْهَرِ الْبَارِزِ كَثِيرًا ، وَيَكُونُ أَقْلٌ مِنْ ذَلِكَ شَبُوحًا بِذِكْرِ الْكُنْيَةِ أَوْ بِتَعْيِينِ الْوِظِيفَةِ . وَقَلِيلًا مَا يَكُونُ بِصُورَةٍ تَخْصُصُ الْمَدْلُولَ أَوْ تَنْسِبُهُ إِلَى مَكَانٍ مُعَيَّنٍ أَوْ بِصُورَةٍ تَدْعُو إِلَى اعْتِبَارِ مَا يَكُونُ مِنْهُ .

فَمِنْ التَّصْوِيرِ بِالصِّفَةِ الْمُمَيِّزَةِ كُنَايَتُهُ عَنْ الْعَاشِقِ بِ« صَرِيحِ جَفْنِيكَ » (1) وَبِ« طَوِيلِ اللَّيْلِ » (2) وَعَنْ السُّلْطَانِ الْعُثْمَانِيِّ بِ« كَهْفِ الدِّينِ » (3) وَعَنْ أَمْرِيكَا بِعَالَمِ « لِبَسِ السَّنِينَ قَشِيَّةَ الْإِبْرَادِ » (4) وَعَنْ لُؤْلُؤِ التَّاسِعِ مَلِكِ فَرَنْسَا بِ« أَمْرَدِ الْمُلُوكِ » (5) ، وَعَنْ الْإِنْكَلِيزِ بِ« حَمْرِ الثِّيَابِ » :

لَوْ كُنْتُ مِنْ حَمْرِ الثِّيَابِ عَبْدٌ تُكْمُ مِنْ دُونِ عَيْسَى ، مُحْسِنًا ، وَمُنِيلاً (6)

وَمِنْ الْوَصْفِ بِالْمَظْهَرِ الْبَارِزِ كُنَايَتُهُ عَنْ الْخَالِقِ بِ« الَّذِي قَهَرَ الْقَبْصَرِينَ » :

وَعِنْدَ الَّذِي قَهَرَ الْقَبْصَرِينَ مَصِيرُ الْأُمُورِ وَأَحْيَانُهَا (7)

وَعَنْ الْأَعْدَاءِ الْمُخْتَلِينَ بِحِمَالَةِ الْحَطَبِ :

لَمَّا انْتَبَرَتْ نَارُهَا تَبْغِيهِمْ حَطَبًا كَانَتْ قِيَادَتُهُمْ حِمَالَةَ الْحَطَبِ (8)

أَمَّا الْكُنَايَةُ عَنْ طَرِيقِ الْكُنْيَةِ فَقَدْ مَرَّتْ أَمْثَلُهَا وَأَمَّا الْكُنَايَةُ بِذِكْرِ الْوِظِيفَةِ الْأَسَاسِيَةِ فَكُوصِفَ الْبَنُوكُ بِ« دَوْلَةِ

المَالِ » (9) وَالْمُسْلِمِينَ « بِالَّذِينَ بِالْحَقِّ جَاؤُوا » (10) وَالصَّليْبَ بِ« حَرَمِ الْمَعَارِكِ » :

وَسَلِمْتَ يَا « حَرَمِ الْمَعَارِكِ » مِنْ يَدِ هَدَمْتَ لِسُلْمِ الْعَالَمِينَ كِيَانًا (11)

(1) ج 2 ص 137 ، 1 .

(2) ج 2 ص 137 ، 8 .

(3) ج 1 ص 42 ، 260 .

(4) ج 1 ص 113 ، 28 .

(5) ج 1 ص 17 ، 244 .

(6) ج 1 ص 173 ، 29 .

(7) ج 1 ص 262 ، 20 .

(8) ج 1 ص 59 ، 36 .

(9) ج 1 ص 184 ، 1 .

(10) ج 1 ص 17 ، 240 .

(11) ج 1 ص 278 ، 7 .

وقد تكون العلاقة بين المكنى عنه وعبارة الكناية التخصيص ، ككناية الشاعر عن السماء بعبارته « أوطان النجوم » (1) ، أو كناية عن الشمس « كوكب الصبح » :

يَا صُورَةَ الْحُورِ فِي جِلْبَابِ فَنَائِيَةٍ وَكُوكِبِ الصَّبْحِ فِي أَعْطَافِ إِنْسَانٍ (2)

وقد تكون بالنسبة إلى المكان كاستعماله للنساء المصريات عبارة « عقائل الوادي » (3) أو بالدعوة إلى اعتبار ما يكون من الموصوف كقوله « الهلال إذا يكبر » (4) ويعني القمر .

لاشك أن نصيبا من الصور المدرجة في نطاق هذا النوع من الكناية هي وليدة ضرورة شعرية ومن هذه الناحية نعتبر الدوران وسيلة من وسائل الحشو . ولكننا لاحظنا في أكثر الحالات أنه لعب أدوارا متنوعة ساهم بها في الدلالة

على أن الدوران يتميز بصفة عامة بالبيان الكامل والوضوح البالغ إلى حدّ قد يصبح مبالغا فيه . فليس فيه العمق الذي نجد في أساليب الكناية الأخرى .

التلطف (5) :

هذا النوع من الكناية يتمثل في استعمال اللفظ أو العبارة لغاية التخفيف من وطأة المعنى الموحش أو الحدث المريع وقد يصل حتى إلى استعمال الضد للضد .

والنظر في كنايات شوقي يبين أن قوام الصورة في هذا الضرب على التركيب الوصفي الذي يجمع بين نعت ومنعوت أو التركيب الإضافي . وقلما يكون قوامها لفظ مفرد (6) أو جملة كاملة مستقلة (7) .

وأهم ما يسترعي الانتباه في هذا النوع عن التصوير أساليب التخفيف المعتمدة ، فقد كان التخفيف :

– تعميم العيب الخاص ، كالذي في البيت التالي في وصف المدرسة والعلم :

إِلَى مَرْتَعٍ أَلِفُوا غَيْرَهُ وَرَاعٍ غَرِيبِ الْعَصَا أَجْنَبِي (8)

فقد كنى الشاعر عن الضرب وهو عيب خاص بالغبابة ، وهي صفة سلبية عامة .

(1) ج 1 ص 109 ، 37 .

(2) ج 2 ص 143 ، 7 .

(3) ج 1 ص 102 ، 28 .

(4) ج 1 ص 17 ، 78 .

(5) Euphémisme ، وهو قسم مما يسميه ابن قتيبة « المقلوب » ، تأويل مشكل القرآن ، ص 185 .

(6) ج 3 ص 3 ، 8 .

(7) ج 1 ص 113 ، 30 .

(8) ج 2 ص 147 ، 5 .

— إثبات جزء من العيب دون البقية ، كما في الكناية عن الجاهل « من لا يخط الألف » :

وَتَمْشِي تَعْلَمُ فِي أُمَّةٍ كَثِيرَةٍ مَنْ لَا يَخْطُ الْأَلْفَ (1)

— تحييب الحدث المريع ، كما في كناية الشاعر عن الآخرة « الموعد المنتظر » :

أَبَيْتَكَ عَهْدٌ وَبَيَّنَّ الْجِبَالُ ، تَزُولَانِ فِي الْمَوْعِدِ الْمُنْتَظَرِ (2)

أو وصفه الهزيمة « حسن المنسحب » (3) .

— فلسفة الحقيقة المؤلمة وتعويض الحديث عن الحاضر الأليم بالحديث عن أبعاده الفلسفية ، كما في

كناية شوقي عن القبر « حائط الشك » وعن الموت بأس اليقين » :

شَيْدَ النَّاسِ عَلَيْهِ وَبَنَوْا حَائِطَ الشَّكِّ عَلَى أَسِّ الْيَقِينِ (4)

— وصف الموصوف بأبرز صفاته ، مثل الكناية عن النعش « الآلة الحدباء » :

سَارَتْ جَنَازَةٌ كُلَّ فَضْلٍ فِي الْوَرَى لَمَّا رَكِبَتِ الْآلَةَ الْحَدَبَاءَ (5)

ومثل الكناية عن سرير الميت بالعود (6) .

— وصف الشيء بمظهر من مظاهره ، ككناية شوقي عن القفص « النحاس المقفل » (7) أو عن

الخية بقوله : « يد صفر وأخرى قلب » (8) .

— نفي الخصلة وهي طريقة خاصة لإثبات العيب وتظهر في هذا البيت الذي تحدث فيه عن

أمريكا قائلا :

لَمْ يَخْتَرِعْ شَيْطَانٌ حَسَانٍ ، وَلَمْ تُخْرِجْ مَصَانِعُهُ لِسَانَ زِيَادٍ (9)

فقد امتنع الشاعر من أن يقول : أمريكا مجردة من العبقرية ، فذهب إلى إثباتهما عند العرب .

كثيرا ما يكون وراء هذا النوع من الكناية نقد لاذع خفي وأحيانا تكمين السخرية وراءه والهجاء ،

على أن ذلك ليس شرطا فيه . فظاهرة تخفيف المعنى الموحش أو الحدث المريع هي التي تميز هذا الأسلوب .

(1) ج 1 ص 151 ، 4 . وانظر ج 1 ص 42 ، 83 .

(2) ج 1 ص 132 ، 5 .

(3) ج 1 ص 59 ، 50 .

(4) ج 1 ص 253 ، 11 .

(5) ج 3 ص 3 ، 9 .

(6) ج 3 ص 3 ، 8 .

(7) ج 1 ص 176 ، 12 .

(8) ج 1 ص 42 ، 161 .

(9) ج 1 ص 113 ، 30 .

إن أساس الكناية بمختلف أنواعها في « الشوقيات » هو التناذ إلى حقيقة باطنة من وراء الحقيقة الظاهرة . وإذا كانت الحقيقتان لا تجتمعان في السياق فإنهما تحضران معا في ذهن المتقبل وتنعقد بينهما صلة تحيي في النفس مثلا تقليدية مشتركة ، أو تلهم إلى مثل خاصة بالشاعر .

علاقات التداعي المبينة على الوهم : التورية (1)

إذا كانت العلاقة التي تقرب بين الدال والمدلول في المجاز بنوعيه تنبني على المجاز ، وفي الكناية تنبني على الحقيقة ، فإنها في التورية تنبني على الوهم . معنى ذلك أنه لا توجد علاقة حقيقية أو مجازية بين طرفي التورية . كل ما في الأمر أن الباث يوهم بعلاقة ما بين الدال والمدلول ، فيخلق إمكانية في تعويض الدال بالمدلول بحيث يصبح جائزا اعتبار المقصود هذا الطرف أو ذاك .

والعرب يأخذون صور التورية مأخذا هينا ، فهي عندهم أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان قريب ظاهر غير مراد ، وبعيد خفي هو المراد . فقوام التورية عندهم دال له مدلولان أحدهما يحتفظ به السياق والثاني يتخلص منه .

ولا نرى ذلك . فلا نوافق على قولهم « معنيان قريب ظاهر غير مراد ، وبعيد خفي هو المراد » فنحن نقر بأن العملية قوامها الأصلي على لفظ له معنيان أو دال له مدلولان غير أن المدلولين متفاعلان مترابطان ملتصقان وهذا هو سر قوة التورية في الدلالة ، فلا يصح بعد ذلك أن نقول إن أحد المعنيين مراد وثانيهما غير مراد ، بل كلاهما — في تقديرنا — مراد بمقتضى علاقة متينة — وهمية لا محالة — تجمع بينهما ، غير أنهما يختلفان في درجة القصد .

فالعنصر المميز للتورية إذن هو الالتحام الذي بين المدلولين والذي يجعل منهما مدلولاً واحداً ذا وجهين ، ولذا نرى ضرورة تركيز درس التورية عند شوقي على هذه الظاهرة .

إن التورية عند شوقي صنفان صنف كان لفظها فيه إسما عاما ، وآخر كان لفظ التورية فيه اسم عكس .

1 — التورية بالاسم العام :

فمن الأسماء العامة التي احتملت معنيين ملتصقين في « الشوقيات » اسم « القضاء » في كثير من المواطن ، لعل أوضحها هذا البيت :

هَذَا الْقَضَاءُ رَمَّاكَ بِالْـسَّيْمَنِ ، وَبِالْـسُّرَى نَزَعُ (2)

(1) انظر بودولاموت ، 2 ص 479 — 482 .

(2) ج 1 ص 158 ، 13 ، وانظر ج 1 ص 178 ، 8 .

فمن القضاء قضاء الله ومن القضاء خطة القضاء والذي يسمح بهذا الازدواج في المعنى أن الخطاب في البيت للأستاذ مرقص فهني وقد حرم حيناً من الاشتغال بالمحاماة ، ثم برآه القضاء من التهمة التي عزيت إليه . والعلاقة التي بين قضاء الله وقضاء الناس ليست بخافية .

ومن الألفاظ التي استخدمت تورية في شعر شوقي لفظ « الخال » في قوله :

وَبَيْنَ النُّهَى وَالْعَذْلِ لِلْقَلْبِ مَوْقِفٌ كَخَالِكَ بَيْنَ السَّيْفِ وَالنَّارِ ثَاوِيَا (1)

فالخال أخ الأم وهو كذلك مظهر من مظاهر زينة وجه المرأة ، والتحام المعنيين من حيث أن كليهما متعلق بالمرأة .

وقد ورى الشاعر كذلك بلفظ « رِبْطَة » وهو مشبع بمعنى القيد وكذلك بمعنى خاص يفهم من السياق وهو نشان عند الانكليز يسمى نشان رِبْطَة السَّاق ، فقال ، مخاطبا اللورد كرومر ساخرا منه وقد قيل إنه أنعم عليه بهذا النشان يوم عزله :

وَأَحْمِلْ بِسَاقِكَ رِبْطَةً فِي لَنْدُنْ وَأَخْلَفْ هُنَاكَ غِرَائِي أَوْ كَمِيلَا (2)

والتحام معنيي الربط هو من حيث أن النشان الذي قلده ، قلده تقديرا وكذلك اعفاء وتقييدا .

ومن ذلك أيضا التورية في قوله يرثي المنفلوطي :

يَا مُرْسِلَ (النَّظَرَاتِ) فِي الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا عَلَى ضَجَرٍ وَضِيقٍ ذِرَاعٍ
وَمُرْقِرٍ (العِبَرَاتِ) تَجْرِي رِقَّةً لِلْعَالَمِ الْبَاكِسِيِّ مِنَ الْأَوْجَاعِ (3)

فلفظي « النظرات » و« العبرات » دلّ على كتاين للمرثي ، عنواناً ومضموناً .

2 - التورية باسم العلم :

كثيرا ما يكون اسم العلم صفة لحامله ، هي في الأصل لفظ مشتق . ومن عادة كل الأمم اطلاق كثير من الأسماء على المولودين الجدد تفاؤلا بالخير في مستقبلهم .

وقد تلحق الانسان عند الكبر أسماء شرفية خاصة أو ألقاب وكنتى متنوعة مستوحاة من تجربة معينة في حياته أو حدث كان له فيه دور خاص .

بهذا تفسر قوة اسم العلم في الدلالة على أكثر من معنى . فاسم العلم إذن كثيرا ما يدلّ على صفة في صاحبه بالاضافة إلى دلالاته على حامله . ولذلك كانت أكثر من نصف أمثلة التورية عند شوقي مبنية على اسم العلم . فالشاعر قد استغلّ هذه الامكانية في الدلالة استغلالا كبيرا .

(1) ج 2 ص 146 ، 7 .

(2) ج 1 ص 173 ، 40 .

(3) ج 3 ص 94 ، 15 - 16 .

قال متحدثا عن عبد الرحمان الداخل ، أول أمراء بني أمية بالأندلس :

فِي كِتَابِ الْفَخْرِ (لِلدَّخْلِ) بَابٌ لَمْ يَلْجُ مِنْ بَنِي الْمَلِكِ أَمِيرٌ (1)

فالمقصود بـ(الداخل) الأمير المذكور وذلك كل داخل من باب الفخر .

ومن ذلك جمع الشاعر في اسم حافظ (إبراهيم) ، بين تعيين المرثي وتعيين دوره في احياء العرية :

يَا (حَافِظَ) الْفُصْحَى، وَحَارِسَ مَجْدِهَا وَامَامَ مَنْ نَجَلَتْ مِنَ الْبُلْغَاءِ (2)

أو جمعه في اسم ثروة (باشا) ، بين تعيين المرثي وتعيين قيمته الوطنية :

يَا (ثُرُوءَ) الْوَطَنِ الْغَالِي ، كَفَى عِظَةً لِلنَّاسِ أَنْكَ كَنْزٌ فِي الثَّرَى بَدَدُ (3)

ومن التورية باسم العلم كذلك قوله :

مَلَكَتْ - أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ - ابْنَ هَانِيءٍ بِفَضْلٍ ، لَهُ الْأَبَابُ مُمْتَلِكَاتُ
وَمَا زِلْتُ حَسَّانَ الْمَقَامِ ، وَلَمْ تَزَلْ تَلِينِي ، وَتَسْرِي مِنْكَ لِي النِّفَحَاتُ

.....
وَمَنْ كَانَ مِثْلِي أَحْمَدَ الْوَقْتِ ، لَمْ تَجْزُ عَلَيْهِمْ وَكَوْ مِنْ مِثْلِكَ - الصَّدَقَاتُ (4)

ففي هذا السياق ثلاث توريات :

- ابن هانيء	=	الشاعر المعروف	+	كناية عن المتكلم نفسه
- حسان	=	شاعر الرسول	+	صفة بارزة في المتكلم
- أحمد	=	المتنبي	+	الشاعر نفسه

فمن خصائص صور التورية في «الشوقيات» أن يرد لفظها مرة واحدة وأن يكون دالا بنفسه وبالسياق على ازدواج معناه لا بعامل آخر . غير أن هذا ليس مطلقا ، فقد وجدنا مجموعة من التوريات أقرب مأخذا وأسهل استخراجا لأنها مصحوبة في السياق بجناس بين لفظ الكناية ونفس اللفظ مرددا . ومثال هذا الضرب قوله :

رَأَى السَّهْلُ مِنْهُمْ مَا رَأَى الْوَعْرُ قَبْلَهُ فَيَاقُومُ ، حَتَّى السَّهْلُ فِي الْحَرْبِ يَصْعَبُ؟ (5)

فلفظ التورية هنا هو «السَّهْلُ» في العجز (صفة السهولة + المنبسط من الأرض) ، أما «السَّهْلُ» في الصدر فمعناه واحد ، وبين اللفظين جناس تام .

(1) ج 2 ص 171 ، 35 .

(2) ج 3 ص 22 ، 39 .

(3) ج 3 ص 62 ، 40 والمصدر نفسه ، 56 .

(4) ج 1 ص 92 ، 44 - 47 .

(5) ج 1 ص 42 ، 209 .

ومن ذلك أيضا استعمال الشاعر لفظ « البر » بمعنى صاحب البر وبمعنى اليابس من الأرض (1) .

وقد يتسع الجنس فيكون بين ثلاثة ألفاظ في سياق واحد ، ومثاله في اسم العلم :

غَالٍ فِي قِيَمَةِ ابْنِ بَطْرُسٍ غَالِي عِلْمَ اللَّهِ ، ليس في الحق غَالٍ (2)

فإذا اقتصرنا على المسموع من لفظ « غال » كان الجنس بين هذه الألفاظ الثلاثة تاماً ، وكانت التورية في اللفظ الأوسط : معنى اسم العلم + معنى الصفة المشبهة التي على وزن اسم الفاعل المشتقة من فعل غَلَا .

فالتورية ضرب من فكّ الطلاسم التي في سحر اللغة ، لاستكناه سرّ الوجود ، لأنها تقوم على صهر المدلولين اللذين يتسع لهما اللفظ الواحد في بوقعة مشتركة على سبيل الوهم .

هذا تفكه لغوي ، ولكنه مولد لطاقت دلالية تعزز شعرية الشعر على وجه مخصوص .

ان الثروة والتنوع والشمول أهم مميزات صور شوقي القائمة على علاقات التداعي . وهي في ذلك تلتقي بصوره القائمة على علاقات التشابه . الا أن الصور الأولى تقوم بدور مقابل تاماً للدور الصور الثانية ؛ فهي عمليات تحليلية بينما صوره في علاقات التشابه عمليات تأليفية . وقوام علاقات التداعي على اشتقاق الدال من المدلول لأن الشقين يرجعان إلى نظام واحد بينما علاقات التشابه تقوم على اشتقاق المدلول من الدال .

والملاحظ أن المتقبل في علاقات التداعي ليس مدعوا إلى بذل مجهود كبير للوقوع على الهدف ، بل هو مدعو إلى اتباع سبيل مخفوفة بكل أمن للوصول إلى المقصود ، بمقتضى انحصار تحرك الصورة التي من هذا الضرب في إطار محدود المعالم . وهذا الذي جعلنا نأنس بصور شوقي هذه أكثر من الأولى .

وإننا لنستشعر الأنس بهذه الصور أكثر من غيرها عند الشاعر نفسه . ولعل ذلك يرجع إلى نزعة عامة غالبة عليه وتمثل في ميله إلى التحليل أكثر من التأليف .

إن التصوير من أهم الأساليب التي كيفت المحيط الذي يسبح فيه شعر « الشوقيات » فلا تكاد تخلو القطعة المحدودة فيه من صورة مرثية أو ذهنية . وانه يمكن أن نقررها هنا أن للشاعر منازع واضحة في استخدام الصور بحسب أبنيتها وأنواعها ودلالاتها .

هكذا يبدو لنا أن الصور التي قامت على علاقات التشابه هي التي خلقت الجو الشعري في السياقات الوصفية . فإن هذه الصور بالذات تنشط روحها وتقوى فاعليتها في السياق الوصفي . أما الصور التي قامت على التداعي فلم تختص بسياق معين ما عدا أسلوب التلطيف والتورية اللذين شاعا في المراثي ، وأسلوب

(1) ج 1 ص 42 ، 73 .

(2) ج 1 ص 188 ، 1 .

الإشارة الذي شاع في سياق التذكير بالمعارف ومراجعتها ، وأسلوب التعريض الذي شاع في سياق الدعوة إلى الاعتبار .

وصور شوقي في عمومها لا تحرك القارئ المنقطع عن البيئة العربية أو العربي المعزول عن مسيرة الحضارة العربية في تاريخها الطويل أو الغافل عن تراثها الزاخر .

فهي صور محدودة المدى لا تتجاوز في الغالب مساحة البيت الواحد ، ولعلها بذلك تعرب عن نظرة تفكيكية للوجود ، تعززت باستقلال كل بيت من أبيات القصيدة بنفسه وتعزز هو بها .

وهي صور جزئية ضيقة الأفق لا يصف فيها الشاعر كل الدقائق في الموصوف ، ولعله يقف أحيانا على جوانب أولى منه الوقوف على غيرها .

وهي صور واضحة ، بالغة الوضوح أحيانا ، تقرر أكثر مما تعبر .

وهي صور معهودة في الغالب ليست دالة بذاتها وإنما بخلفياتها ، والشاعر فيها لا ينظر إلى الحاضر إلا بعين الماضي .

إلا أن المتمثل للجمالية العربية في صورتها المجردة التي ألفها التاريخ وفرضها لا ينفك مهترا أمام صور « الشوقيات » ، ولا يغادرها إلا طربا ، لأن « محدودية » المدى و« جزئية » الجانب وكذلك الوضوح النسبي والقدم « المبذل » هي عندنا سمات شفعت بترعات تركيز الدهن وقرب المآخذ واصابة الهدف وأصالة الدعوة ، فتألف من كل ذلك نظام منسجم المكونات يهز شعور العربي ، من حيث هو يمجّد الخبر ويؤله القيم ويؤليه أمره ولا يغتاله .

الخاتمة :

هكذا خرج شعر شوقي في محيط ثلاثي متفاعل الأطراف ، موسيقاه ذات أنفاس سفوفية عربية ، وحركته ثرية ومركزة على محاور ثنائية ، وصوره تعكس البيئة العربية البدوية . أنه ينبع رأسا من أعماق الشرق ، ويعرب عما فيه من مادية مبتذلة وروحانية عزيزة ، ويسمو بالقارئ مباشرة إلى أصول الكيان العربي ، لا تعترضه في مسيرة إشرافه أو سموه حوائل مما داخل فن الشعر من المستحدثات الشكلية ، شيء .

فإن لم ينصب في مسار الجدة المطلقة - وهو شعر حديث - فإنه لم يتمزق بين قديم وجديد بل كان في مسار العتيق الخالص .

هذا اختيار أوجبه الشاعر على نفسه . ولقد كان فيه منطقيا مع نفسه . وفي هذا الوفاء تكمن طرافته .

وإذا لم يكن من مشاغلنا دراسة ما يسمى بـ « المضمون » والذي يشمل تحليل أغراض الكلام ومواضيعه ، فإننا لم ندرس في « الشوقيات » ما يسمى بـ « شكل » الكلام إنما درسنا مجموعة من المظاهر تمثل قسما من

الأسلوب أو قسماً من مضمون فن الكلام الشعري . وهو غير « الشكل » في الكلام . أو هو البديل الذي تقدمه لما يسمى « الشكل » . على أنه لبنة من اللبنة التي تكون شعرية « الشوقيات » ، وعنصر من عناصرها الجوهرية ، وليس مجرد غلاف نزعناه عن الكلام بالنقد كما يتزع الطائر القشرة عن الثمرة بالنقر .

وإننا لنذهب في ذلك إلى ما هو أبعد . فالذي درسنا إنما هو اللبنة الأساسية في مضمون الشعر ، لأن ثلاثية الموسيقى والحركة والتصوير التي قامت عليها ، تصيب القارئ في الصميم ، بمقتضى تسربها عن طريق الحواس . وهي طريق مباشرة قريبة .

فما كان انطلاقنا في مسيرتنا من أعراض شعر « الشوقيات » للوصول إلى جوهرها ، وإنما كان انطلاقنا من عنصر جوهري – لغاية عملية سمّيناه محيطاً – إلى آخرين جوهريين كذلك . وإذا كان لابد من الإشارة إلى « شكل » ، قلنا إن الشكل في الشعر إنما هو ذلك الجانب الاخباري ، الذي تجسمه المواضيع والأغراض .

القِسْمُ الثَّانِي

أَسَا لَيْتَ هِيَ كُلُّ الْكَلَامِ

المقدمة :

إن النظر في هياكل الكلام هو نظر في أجهزة ارتكاز مواد اللغة فيه وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفيات تعاشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع البعض .

وقد رأينا هياكل الكلام في « الشوقيات » قابلة للدرس في فصلين : فصل نصرف عنايتنا فيه إلى البحث في بنية القصيدة وفصل نفحص فيه بنية الجملة .

أما بنية القصيدة فلا تتميز في « الشوقيات » عنها في الشعر العربي القديم إلا بمظاهر ثلاثة ، تتجسم في أصناف ثلاثة من أنواع الشعر : الموشحات والمعارضات والحكايات .

كل من هذه الأنواع الثلاثة ازدهر مع شوقي ، لكن ازدهارها كان متفاوتا من نوع إلى آخر .. ولم يكن لهذه المباني الشعرية حظ من الازدهار بعد شوقي ، ما عدا الموشحات التي انطلق منها « التجديد » في بنية القصيدة العربية عند الشعراء المعاصرين وإن لم تذكر الموشحات في دراسات المحدثين على أنها الأصل في حركة « تجديد » المباني .

ولقد أعطينا موشحات شوقي حظها الكافي من الدرس في باب القوافي ، فيينا أن الشاعر يسير في ذلك على سنن متبعة وأنه لم يتوغل في الاتجاه ولا كان له حظ في تفجير بنية الموشح التقليدية بما قد يسمع باعتبار ريادة له في ذلك خاصة .

لكن حظ المعارضات والحكايات في « الشوقيات » كان كبيرا إلى أن كاد يخرج بهما الشاعر من باب أساليب البناء الشعري إلى باب أغراض الشعر . ولم يكن لأسلوب المعارضة والحكاية امتداد بعد شوقي ، فقويت بذلك طرافتهما عنده وتطلب منا ذلك التوسع فيهما بوجه مفصل مخصوص .

وأما بنية الجملة فكانت في « الشوقيات » من التنوع والطرافة بمكان مما دفعنا إلى أن نخصها بثلاثة فصول صغرى ونوسع في كل فصل بالوجه الذي يستحق .

الباب الأول الهيكل الخارجي

الفصل الأول المعارضات

المقدمة :

المعارضة ضرب من ضروب نظم الشعر يختص به الأدب العربي ، نشأ منذ عصور الحضارة العربية الأولى وكان له رواد يقل عددهم من عصر إلى آخر أو يكثر بحسب ظروف المنافسة المعنوية أو المادية التي تحف بالشعراء ، وبحسب طبيعتها تكون المعارضة من باب الموافقة أو المناقضة .

لم تحظ المعارضة بدراسة تضبط مفهومها وتعيّن أشهر أعلامها وتبحث في سر اختصاصها في الحضارة العربية دون غيرها من الحضارات وتبيّن أثرها الفني في التراث العربي .

فرغم كون المعارضة سنة أدبية اتبعها العرب منذ القديم ، فإن كل حظها من العناية أن اكتفي في القديم بالإشارة إلى أشهر نماذجها خاصة في كتب الموازنات (1) « أو النقائض » (2) ، أما في الحديث فلم يتجاوز الدارسون المقارنة السطحية بين نماذج مختلفة من المعارضات القديمة والحديثة ، وهم باقون في حدود مفهوم الموازنه القديم ، لم تظهر عندهم نزعة إلى ضبط مصطلح أو تدقيق مفهوم (3) .

والذي كنّا نودّ أن نعرفه بصفة خاصة : ما الذي يدخل في مفهوم المعارضة وما الذي لا يدخل ؟ وإذا كان مفهوم المعارضة تطوّر من عهد إلى آخر : فما هو مقدار تطوّره ؟ ذلك أنّا نتيّن من الملاحظات السريعة

(1) ككتاب « الموازنة بين أبي تمام والبحتري » للأملّي .

(2) ككتاب « نقائض جرير والفرزدق » لأبي عبيد .

(3) مثلما فعل زكي مبارك في كتابه « الموازنة بين الشعراء » .

عند بعض المحدثين أن المعارضة هي أن ينظم الواحد على مثل ما نظم الآخر من القصائد متقيدا بالموضوع والبحر والقافية سواء وافقه في المعنى أو خالفه ، وأنها قد تكون بمخالفة البحر والموضوع أيضا (1) .

قد يكون هذا هو مفهوم المعارضة الذي كان لها أو الذي آلت إليه في عهد من العهود ، ولكنه يبقى مفتقرا إلى التدقيق والضبط . ولا نستطيع نحن الأخذ به على كل حال لأن مخالفة الموضوع – وخاصة مخالفة البحر – إذا قامت في مفهوم المعارضة أدخلت كل الشعر العربي في باب المعارضة ، وجردت المعارضة من كل صبغة خصوصية اللهم الا خصوصية النية ، نية الشاعر في أن يعارض تلك القصيدة أو تلك ، ولكن هذه قضية غير علمية (2) .

لذلك نفضل في دراسة معارضات شوقي أن ننطلق مما شاع في حقيقة المعارضة وهو قيامها على الاشتراك في البحر والقافية مع التزعة إلى الاشتراك في الغرض بين القصيدتين ، ضمانا لحد أدنى من التقارب وخوفا من الوقوع في مضاربات غير مجدية .

معارضات شوقي : خصائصها العامة :

أحیی شوقي سنة المعارضة في عهد النهضة بوقوفه وقوف الند للند مع كثير من كبار شعراء العربية القدامى (3) ، مقتنيا أثرهم في نظم مجموعة من القصائد تتفق مع بعض قصائدهم المشهورة في البحور والقوافي ولا تتفق معها كثيرا في المواضع والأساليب .

وقد سار في ذلك شوطا بعيدا حتى أصبح شعر المعارضات يشغل قسما كبيرا من ديوانه ويمثل فنا مستقلا بذاته بما أنه لم يتولد عن دافع ظرفي شغله مرة وانقضى وإنما تولد عن شعور دائم وفي مناسبات متعددة وفي فترات مختلفة من حياة شوقي الشعرية منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة (4) .

عني الدارسون بهذا الجانب من شعر شوقي منذ أواخر حياته وفطنوا إلى طرافته ، ولكننا لا نجد حصرا لمعارضاته في الفصول المتفرقة المخصصة ولا في الدراسات الموسعة ، ولا محاولة موضوعية لبيان مفهوم المعارضة عند شوقي وخصائصها . فكلها أعمال تقف عند حد المقابلة السريعة بين بعض قصائد شوقي ومعارضاتها والاشارة إلى المعاني التي اشترك فيها الشاعر مع القدماء أو انفرد بها (5) .

- (1) عيسى اسكندر المفلوف ، « معارضات قصيدة باليل الصب » .
 - (2) من أجل ذلك لا نعد هزلية شوقي (ج 1 ص 34 - 41) معارضة لهزلية البوصيري المشهورة ، فلتن اتحدت القصيدتان في الغرض وهو مدح الرسول وفي القافية وهي الهزلة المضمومة يسبقها ردف ، فأنهما اختلفتا في البحر ، فالأولى من الكامل والثانية من الخفيف .
 - (3) عارض بعض معاصريه وعارضوه ، وجرى ذلك خاصة بينه وبين الشاعر اسماعيل صبري (انظر في الجدولين المواليين ، وانظر في الشوقيات المجهولة : ج 1 ص 92 - 98) ، لكن هذه الحركة لم تتسع كثيرا ولا عوضت سنة معارضة القدامى .
 - (4) انظر تواريخ المعارضات في الجدولين المواليين .
 - (5) انظر زكي برك ، الموازنة بين الشعراء ، في فصول شوقي والحصري (ص 112 - 123) وشوقي والبحري (ص 124 - 170) وشوقي والبوصيري (ص 171 - 241) وشوقي وابن زيدون (ص 358 - 391) ، وانظر في العدد الخاص بشوقي من مجلة أبولو المصرية ، وقد صدر بمناسبة وفاته : فصل لآحمد الشايب ، شوقي في الاندلس ص 443 - 447 ، وفصل لطلبة محمد عبده معارضات شوقي في الميزان ، ص 457 - 469 ، وفصل لطاهر الطنجي ، شوقي والمتنبى في ثوب ص 447 - 457 ، وانظر محاضرة لآبي القاسم محمد كرو ، شوقي وابن زيدون في نوفيتهما ، في نشرة مستقلة من منشورات كتاب البعث ، وانظر كتاب محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، في مواطن عدة منها : ج 1 ص 93 - 95 و 108 وج 2 ص 32 . وانظر أطروحة بودولاموت آحمد شوقي الرجل وأعماله ، خاصة ج 2 ص 440 - 447 .
- وفي خصوص اندلسيات شوقي من المعارضات ، انظر هنري باراس اسبانيا كما شاهدها الرحالة المسلمون ، ص 100 - 120 .

فمن معارضات شوقي ما هو معروف مشهور منذ حياته ، ومنها ما بقي مجهولا تماما حتى إلى عهد غير بعيد ومنها ما عرف نصها وجهل تعلقها بنص قديم ، فخصصنا جدولين أحدهما للمشهور من معارضات الشاعر ، والثاني لما بقي مجهولا زمننا طويلا أو ما قلت شهرته أو ما نعتقد شخصيا أن يكون الشاعر نظم معارضة لشعر قديم لصلة مؤكدة لاحظناها .

والجدير بالملاحظة أن بعض المعارضات - وهي مما اشتهر - تتضمن إشارة إلى صاحب القصيدة التي يعارضها الشاعر ، ولكن أكثرها خلو من الإشارة .

فقد أشار شوقي إلى البوصيري في قوله :

الْمَادِحُونَ وَأَرْبَابُ الْهَوَى تَبَعَ
لصاحب البردة الفيحاء ذي القدم (1)

وسمى البحتري في قوله :

وَعَظَّ (الْبَحْتَرِيَّ) ابْوَانُ (كِسْرَى)
وَشَفَّنِي الْقُصُورُ مِنْ (عَبْدِ شَمْسٍ) (2)

وأشار إلى ابن زيدون في قوله في الطالع :

يَا نَائِحَ الطَّلَحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا
نَشْجِي لَوَادِيكَ، أَمْ نَأْسِي لَوَادِينَا (3)

وفي غير الطالع :

فَإِنْ بِكَ الْجَنَسُ يَا ابْنَ الطَّلَحِ فَرَّقْنَا
أَنَّ الْمَصَائِبَ يَجْمَعُنَ الْمُصَايِنَا (4)

وسمى ابن سينا في قوله :

ذَهَبَ (ابْنُ سِينَا) ، لَمْ يَفْزُ بِكَ سَاعَةٌ
وَتَوَلَّيْتُ الْحِكْمَاءُ ، لَمْ تَتَمَتَّعْ (5)

هذه المعارضات تمتد على كامل حياة شوقي الشعرية . فأولها نظمت سنة 1896 وآخرها سنة 1924 . فليست هي منحصرة في فترة معينة من فترات حياته وهي بصفة خاصة بعيدة عن عهده الأول بنظم الشعر ، فلم يتخذها أسلوبا لامتحان قدرته على النظم ولا ليثبت قدرته على محاكاة القدماء .

وتتزع قصائد شوقي إلى التفوق على معارضتها في الطول إذ لم نجد من بين قصائده ، التي وصلتنا كاملة ما كانت دون معارضاتها في الطول الا القصائد التالية :

- معارضته لرأية البحتري ، فلم تتجاوز 19 بيتا ، بينما بلغت قصيدة البحتري 40 بيتا .

- معارضته لدالية الحصري ، لم تتجاوز 65 بيتا ، بينما بلغت قصيدة الحصري 99 بيتا .

(1) ج 1 ص 190 ، 101 .

(2) ج 2 ص 44 ، 48 .

(3) ج 2 ص 104 ، 1 .

(4) ج 2 ص 104 ، 6 .

(5) ج 2 ص 60 ، 14 . وقد أشار إليه « بالرئيس » في الايات التالية : 27 ، 29 ، 31 .

— معارضته لدالية الشريف الرضي ، لم تتجاوز 54 بيتا ، بينما بلغت قصيدة الشريف الرضي 82 بيتا .
— أما معارضته لقافية إسماعيل صبري التي تقع في 37 بيتا ، فقد بلغت حسب تحقيق محمد صبري 30 بيتا ، نشر منها في « الشوقيات المجهولة » 12 بيتا . لكن محمد صبري يؤكد أن أصل قصيدة إسماعيل صبري 30 بيتا وأن الشاعر زاد عليها بعد ذلك 7 أبيات (1) . فيكون شوقي — عند نظم قصيدته — ساوى معارضته في عدد الأبيات .

وأما معارضته لعينية ابن زريق التي تقع في 39 بيتا ، فقد بلغت حسب محمد صبري 36 بيتا ، نشر منها 18 بيتا . وهنا إما أن يكون محمد صبري أخطأ في أصل عدد الأبيات وإما أن يكون شوقي لم يدان في ذلك القصيدة عند معارضتها ، وإما أن يكون شوقي عارض القسم الأول فقط من قصيدة ابن زريق . وهذا الاحتمال الأخير أرجح الاحتمالات .

ولا يسعنا في الوضع الراهن أن نعتمد في الدراسة على كل المعارضات المذكورة إذ لم تبلغنا كاملة كلها ولا كانت جميعها متداولة بين الأيدي . فلذلك اخترنا أن نركز التحليل على معارضات شوقي المشهورة — ما عدا معارضته لدالية الحصري — وعلى معارضته لمرثية المتنبي ومرثية المعري . وهما مما لم يشتهر من معارضاته ، ولكنهما متداولتان بين الأيدي .

هذه المعارضات ثلاثة أصناف مختلفة بحسب اختلاف مصادر الالهام :

— قصائد يشترك الشاعران في مصدر الالهام فيها :
« نهج البردة » لشوقي وبردة البوصيري
وعينته وعينية ابن سينا .

— قصائد يتقارب الشاعران في مصدر الالهام فيها :
مرثية شوقي ومرثية المتنبي
ومرثيته ومرثية المعري .

— قصائد يتباعد الشاعران في مصدر الالهام فيها :
القصائد الأندلسية الثلاث :

سنية شوقي وسنية البحتري
موشح شوقي وموشح ابن الخطيب
ونونية شوقي ونونية ابن زيدون .

نضيف إليها بائية شوقي وبائية أبي تمام .

(1) عدد أبيات القصيدة في الديوان 37 كما ذكرنا ، ونعتقد أن إسماعيل صبري لم يزد على الأبيات الثلاثين الأولى قسما واحدا بـ 7 أبيات ، بل زاد عليها قسما آخر أيضا بـ 5 أبيات (انظر هذه الأبيات الخمسة في الديوان ص 171 ، وانظر تعليق الناشر عليها) ، فيكون عدد أبيات قصيدة صبري في النهاية بلغ 42 بيتا .

ولم نجد شوقي يحترم التخطيط المتبع في القصائد التي يعارضها - حتى بالنسبة إلى تلك التي اشترك في مصدر الإلهام فيها مع أصحابها - ولا وجدناه يتقيد بموضوعاتها الجزئية في ترنيها . انه لا محالة كان يشترك مع من يعارضهم في بعض الموضوعات ولكن أبرز ما في معارضاته من هذه الناحية هو زيادة المواضيع . فتخرج معارضاته كالمشاهد التكميلية التي لا تخلو من كثير مما في الأساس ، إلى جانب ما فيها من تكملة .

فإذا صرفنا النظر عن الأغراض العامة لاحظنا أن قصائد شوقي لا تتفق إلا في بعض المواضيع مع معارضاتها . فإذا رمنا الدراسة الأسلوبية المقارنة بينها لم يستقم لنا أمر إلا باعتماد المواضيع الجزئية المتفقة :
وفيما يلي نذكر أبرز المواضيع المتفقة :

— بين شوقي والبوصيري :

الاسراء :

شوقي : 83-93 ⇐ 11 بيتا .

البوصيري : 106-116 ⇐ 11 بيتا .

المقارنة بين الاسلام والمسيحية :

شوقي : 116-134 ⇐ 19 بيتا .

البوصيري : 39-54 ⇐ 16 بيتا .

— بين شوقي والبحري :

وصف ما في المخيلة :

معالم الوطن في مخيلة شوقي : 17-35 ⇐ 19 بيتا .

بلاط آل ساسان في مخيلة البحري : 21-49 ⇐ 29 بيتا .

— بين شوقي وابن زيدون :

مناجاة البرق والنسيم :

شوقي : 25-42 ⇐ 18 بيتا .

ابن زيدون : 20-23 ⇐ 4 أبيات .

— بين شوقي والمتنبي :

الفخر بالنفس من حيث هو دال على مناقب الفريدة :

شوقي : 47-52 ⇐ 6 أبيات .

المتنبي : 22-34 ⇐ 13 بيتا .

— بين شوقي وأبي تمام :

بطولة الممدوح في الهجوم :

شوقي : 45-66 ⇐ 22 بيتا .

أبو تمام : 25-48 ⇐ 24 بيتا .

(1) موضوع الاسراء مشترك بين « نهج البردة » لشوقي « وبردة » البوصيري :

شوقي :

- | | | |
|----|---|--|
| 83 | أَسْرَى بِكَ اللَّهُ لَيْلًا ، إِذْ مَلَائِكُهُ | وَالرُّسُلُ فِي الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى عَلَى قَدَمِ |
| 84 | لَمَّا خَطَرَتْ بِهِ التَّفْهُوا بِسَيِّدِهِمْ | كَالشُّهْبِ بِالْبَدْرِ ، أَوْ كَالْجَنْدِ بِالْعَلَمِ |
| 85 | صَلَّى وَرَاءَكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي خَطَرٍ | وَمَنْ يَقْضِ بِحَبِيبِ اللَّهِ بِأَتَمِّمْ |
| 86 | جُبَّتِ السَّمَاوَاتُ أَوْ مَا فَوْقَهُنَّ بِهِمْ | عَلَى مُنَوَّرَةٍ دَرِيَّةِ اللَّجْجِمْ |
| 87 | رَكُوبَةٌ لَكَ مِنْ عِزٍّ وَمِنْ شَرَفٍ | لَا فِي الْجِيَادِ وَلَا فِي الْأَيْتُنِ الرُّسْمِ |
| 88 | مَشِيئَةُ الْخَالِقِ الْبَارِي ، وَصَنَعَتُهُ | وَقُدْرَةُ اللَّهِ فَوْقَ الشَّكِّ وَالْتِهَمِ |
| 89 | حَتَّى بَلَغْتَ سَمَاءَ لَا يُطَارُ لَهَا | عَلَى جَنَاحٍ ، وَلَا يَسْعَى عَلَى قَدَمِ |
| 90 | وَقِيلَ : كُلُّ نَبِيٍّ عِنْدَ رُتْبَتِهِ | وَيَا مُحَمَّدٌ ، هَذَا الْعَرْشُ فَاسْتَلِمِ |
| 91 | خَطَطْتَ لِلدِّينِ وَالْأَنْبِيَاءِ عُلُومَهُمَا | يَا قَارِيءَ اللُّوحِ ، بَلْ يَا لَامِسَ الْقَلَمِ |
| 92 | أَحْطَتْ بَيْنَهُمَا بِالسَّرِّ ، وَأَنْكَشَفَتْ | لَكَ الْخَزَائِنُ مِنْ عِلْمٍ ، وَمِنْ حِكْمِ |
| 93 | وَضَاعَفَ الْقُرْبُ مَا قُلِدَتْ مِنْ مِثْنِ | بِلَا عَدَادٍ ، وَمَا طُوِّقَتْ مِنْ نِعَمِ |

البوصيري :

- | | | |
|-----|---|---|
| 116 | يَا خَيْرَ مَنْ يَتِمُّ الْعَافُونَ سَاحَتَهُ | سَعِيَا وَفَوْقَ مَثُونِ الْأَيْتُنِ الرُّسْمِ |
| 117 | وَمَنْ هُوَ الْآيَةُ الْكُبْرَى لِمُعْتَبِرٍ | وَمَنْ هُوَ النِّعْمَةُ الْعُظْمَى لِمُقْتَنِمِ |
| 118 | سَرِيَتْ مِنْ حَرَمٍ لَيْلًا إِلَى حَرَمٍ | كَمَا سَرَى الْبَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ |
| 119 | وَبَتْ تَرْقَى إِلَى أَنْ نِلْتَ مَنْزِلَةَ | مِنْ قَابِ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرَكَ وَلَمْ تُرَمِ |
| 120 | وَقَدَّمَكَ جَمِيعُ الْأَنْبِيَاءِ بِهَا | وَالرُّسُلُ تَقْدِيمِ مَخْدُومٍ عَلَى خَدَمِ |
| 121 | وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ بِهِمْ | فِي مَوَكَّبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ الْعَلَمِ |
| 122 | حَتَّى إِذَا لَمْ تَدَعْ شَأْوًا لِمُسْتَبِقِ | مِنْ الدَّنَوِّ وَلَا مَرْقَى لِمُسْتَنِمِ |
| 123 | خَفَضْتَ كُلَّ مَقَامٍ بِالْإِضَافَةِ إِذْ | تُودِيتَ بِالرَّفْعِ مِثْلَ الْمَفْرَدِ الْعَلَمِ |
| 124 | كَيْمَا تَقُوزَ بِوَصْلِ أَيِّ مُسْتَتِيرِ | عَنِ الْعِيُونِ وَسِرِّ أَيِّ مُكْتَتِمِ |
| 125 | فَحَزَتْ كُلُّ فَخَارٍ غَيْرَ مُشْتَرَكِ | وَحَزَتْ كُلُّ مَقَامٍ غَيْرَ مُزْدَحِمِ |
| 126 | وَجَلَّ مِقْدَارُ مَا وَلَّيْتَ مِنْ رُتَبِ | وَعَزَّ إِدْرَاكُ مَا أَوْلَيْتَ مِنْ نِعَمِ |

كل من الشعارين خصص لموضوع الاسراء 11 بيتا . أما شوقي فقد نزل به بين حديثه عن ظروف ظهور الاسلام وحديثه عن جهاد الرسول في سبيل الله ، إلا أنه لم يتخلص إليه بشكل يضمن تسلسل الأحداث في

القصيدة بدون قطيعة ، إذ اكتفى بالالتفات إلى الرسول متابعا نفس الأسلوب الخبري يروي قصة الاسراء كما لو كان مستهلا قصيدة جديدة ، فطابق استقلال الموضوع بذاته استقلال بنيته بذاتها ، مما يدل على أن المواضيع عند شوقي هي بمثابة الحلقات التي تتابع بدون أن تكون سلسلة .

أما البوصيري فقد نزل موضوع الاسراء بين موضوع اعجاز القرآن وموضوع جهاد الرسول والمسلمين في سبيل الله ، وتحول فيه من الخبر إلى الانشاء متوسعا في نداء الرسول بشكل مكثه من ربط الصلة بين موضوع اعجاز القرآن ومعجزة الاسراء ، فكانت مواضيعه كالحلقات تكون سلسلة .

وقد تقارب القسمان في التخطيط والمعاني المنظومة في الجملة إلا أن البوصيري توسع أكثر في خصال الرسول ذاته ، بتحليل تفوقه على العالمين في الفضل خاصة وبيان حظوته عند الله بكل فخار وخير مقام ، بينما لم يتوسع شوقي في ذلك وطرق موضوعا أهمله البوصيري هو الحديث عن البراق ، ركوبة الرسول المقدسة ، فخصص ثلاثة أبيات لوصفها . وصفها بأنها من خوارق العادة ، وتخيلها في صورة مثالية مجردة ، فخلد إلى ضرب من الحماسة صبغ حديثه في الاسراء بنفس ملحمي واضح .

بينما تميز حديث الاسراء في بردة البوصيري بضرب من الموسيقى تمثلت في قيام كثير من الأبيات على تقطيع ثنائي آل به إلى التغني بالحدث والطرب إليه طرب الصوفية :

107 و / مَنَ / هُوَ / الآيَةُ / الكبرى / لمُعْتَبِرٍ

و / مَنَ / هُوَ / النعمة / العظمى / لمُفْتَنِمٍ

108 سَرَيْتَ مَنْ / حَرَمِ

لَيْلًا إِلَى / حَرَمِ

114 كَيْمَا نَفُوزَ / بُوَصْلِ / أَيَّ / مُسْتَعْرِ

عَنْ الْعِيُونِ / وَسَرَّ / أَيَّ / مَكْتَمِ

115 فَحَزَنَتْ / كُلَّ / فَخَارٍ / غَيْرَ / مُشْتَرِكِ

وَحَزَنَتْ / كُلَّ / مَقَامٍ / غَيْرَ / مُزْدَحَمِ

116 وَجَلَّ / مَقْدَارُ / مَا / وَلِيَتْ / مِيزَ / رُتَبِ

وَعَزَّ / ادْرَاكُ / مَا / أُولِيَتْ / مِيزَ / نِعَمِ

ويؤكد النفس الملحمي عند شوقي اختياره من معجزة الاسراء العناصر البارزة فيها ، تحدث عنها في سرعة وتنقل بينها بدون أن يمهد للخلوص من عنصر إلى آخر ، ويدعم ذلك تركيب الجملة في موضوعه ، ذلك أن أبيات شوقي يكاد كل منها يكون جملة مستقلة بذاتها ، فموضوع الاسراء عنده يتكون من مجموعة جمل هي مجموعة من الصور مستقلة البنية ، هي صور غير طبيعية الحركة ، ولكن لها طاقة كافية لخلق جو ملحمي .

ويؤكد النفس الغنائي الصوفي عند البوصيري تسلسل العناصر فيها تسلسل التراكيب النحوية فيها ، ذلك أن كامل الموضوع قام عنده على جملة كبرى واحدة ، ولدت مشهدا متناسق العناصر (عناصر النسق : التركيب الندائي والعطف الوظائفى وواو الحال والروابط حتى وكىما والفاء) . ولئن خلا شريط الصور عند البوصيري من الجو الملحمى فقد حوى نفحة غنائية تعبّر عن عاطفة صوفية قويّة .

وتجدر الإشارة إلى أساليب اشترك فيها الشاعر ان في طرق هذا الموضوع لكننا لم نجد شوقي اقتفى أثر البوصيري فيها الا متصرفا .

فقد استعمل في موضوع الاسراء ثلاثة مقاطع من مقاطع البوصيري الأحد عشر : (العَلَم : ش 84 ، ب 111/الرُّسْم : ش 87 ، ب 106/نِعَم : ش 93 ، ب 116) تولّد عن الاشتراك في الثالث اشتراك في المعنى ، إلا أن شوقي سلك سبيل التأكيد والالحاح على دور الاسراء في تقوية المعجزة ، في حين سلك البوصيري سبيل التعظيم .

وتولّد عن الاشتراك في الثاني اشتراك في عبارة كاملة (الأيتى الرسم) لكن البوصيري تحدّث عن « الأيتى الرسم » من حيث هي من دواب الناس ، بينما شوقي اتخذها عنصر مقارنة فتره البراق ركوبة الرسول عن أن تكون من دواب الناس .

وتولّد عن الاشتراك في الثالث اشتراك في صورة مرئية ، إلا أن البوصيري شبه الرسول بين بقية الرسل بالعلم في معنى القائد بين جنده ، بينما شبهه شوقي بالعلم في معنى المقتدى به عامّة ، فكانت الصورة الثانية أكثر ايغالا من هذه الناحية ، مع الملاحظ أن لبيت شوقي هذا صلة أيضا ببيت آخر للبوصيري (هو بيت 108) ، وإن اختلف معه في المقطع ، ففي كليهما تشبيه للرسول بالبدر ، لكن صورة البوصيري مفردة مطلقة ، بينما صورة شوقي تمثيلية ، وصف فيها الرسول بين الملائكة والرسل بالعلم بين الجنّد .

نضيف إلى ذلك اختلاف الشاعرين في ظاهرتين أخريين :

(1) فقد كنى البوصيري عن صيغة النداء « يا محمد » ببناء المفرد العلم في النحو (113) بينما صرّح شوقي به « وقيل .. يا محمد » (90) .

(2) وفي الحديث عن شهود الإسراء تحدّث شوقي عن « الملائكة والرسل » (83) بينما تحدّث البوصيري عن « الأنبياء والرسل » (110) .

2 - موضوع ما في المخيلة مشترك بين شوقي والبحتري :

معالم الوطن في مخيلة شوقي : 17-35 ⇐ 19 بيتا .

وبلاط آل ساسان في مخيلة البحتري : 21-49 ⇐ 29 بيتا .

نكتفي في التعليق على القسمين بالملاحظتين التاليتين :

أ - كلا الشاعرين عمد إلى تصوير ما في المخيلة . لكنّ ما وصفه البحري هو محض خيال ليس له صلة بواقع شاهده الشاعر في ماضي حياته . إنما هو وصف ما حدث به التاريخ وبرهنت عليه الأطلال الباقية . فوصف البحري هنا متميز بشيئين :

فهو يتناول موصوفاً ساء منقلباً من ناحية وهو من ناحية أخرى لا يستند فيه إلى سابق مشاهدة وعيان . وهو بالتالي يتأمل في قضية إنسانية عامة يبحث من ورائها عن عبرة الدهر ، ممّا سما بوصفه من مستوى نقل ما تقع عليه حاسة البصر نقلاً مجرداً إلى مستوى التأمل في حقيقة الحياة والأحياء تأمل الفيلسوف والشاعر معاً . لكنّ ما وصفه شوقي له مستندات في واقع شاهده بوطنه قبل نكته بالنفي عنه . ولذلك هو يصف عن تجربة شخصية ثم هو يصف واقعاً لم يتغير عمّا كان عليه بل بقي محتفظاً بصورته المشرقة . إنما الذي تغير هو وضع الشاعر ، فهو يصف عن بُعد في المكان وببعد سابق تجربة وعيان .

فالقضية عند شوقي تتلخص في تصوير نكبة شخصية ، إمكانية التغلب عليها ليست مستحيلة ، إن لم يعبر فيها عن حيرة فيلسوف فقد عبر عن عاطفة شاعر .

ب - أهمّ العناصر المشتركة التي اعتمد عليها الشاعران في الوصف هي أداة « كان » وفعل « رأى » ، أفادا بهما التقريب ، لأنهما عمداً إلى تصوير ما في المخيلة . والتقريب وظيفته احضار صورة مشرقة للموصوف في الذهن .

لكن طريقة شوقي في الوصف كانت تفصيلية وخاضعة لمخطط محكم حيث بدئت جلّ مراحل المشهد الوصفي إما بـ « كان » وإما بفعل « رأى » على أنه فعل جملة واقعة خبر « كان » ، يتلوه توسع في معاني موضوع جزئي مستقلّ ممّا جعل هذه المواضع تكون حلقات متتابعة ولكن غير متسلسلة :

17 وَكَأَنِّي أَرَى الْجَزِيرَةَ أَيْكَا نَغَمْتُ طَيْرُهُ بِأَرْخَمِ جَرَسِ

22 وَأَرَى النِّيلَ كَالْعَقِيقِ بِوَادِيهِ وَإِنْ كَانَ كَوُتَرِ الْمُتَحَسِّي

25 وَأَرَى الْجِيزَةَ الْحَزِينَةَ تُكَلِّسِي لَمْ تُفِيقْ بَعْدُ مِنْ مَنَاحَةِ رَمْسِ

28 وَكَأَنَّ الْأَهْرَامَ مِيزَانُ فَرَعُو نَ بِيَوْمِ عَلَى الْجَابِرِ نَحْسِ

بينما كانت طريقة البحري إجمالية وخاضعة لتوارد الخواطر . وكان النفس فيها متصاعداً إلى درجة الاحتداد في الخاتمة التي تردّد فيها استعمال « كان » في صدر كل بيت ، مما جعل الشاعر يخرج من هذا القسم بقفلة غنائية شخصية مؤثرة :

45 فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوُ مَ إِذَا مَا بَلَّغْتُ آخِرَ حِسِي

46 وَكَأَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى مِنْ وَقُوفٍ خَلْفَ الزَّحَامِ وَخُنْسِ

47 وَكَأَنَّ الْقِيَانَ وَسَطَ الْمَقَامِ صِيرَ بِرَجُحْنِ بَيْنَ حَوْ وَلُغْسِ

48 وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوَّلَ مَنِ أَمْسَسَ وَوَشَكَ الْفِرَاقَ أَوَّلَ أَمْسِ

49 وَكَأَنَّ الَّذِي يُرِيدُ اتِّبَاعًا طَامِعٌ فِي لُحُوقِهِمْ صُبْحُ خُمْسِ

يصح لنا اعتمادا على هذين النموذجين أن نستنتج : أن الذي كان يتوقع من ذوبان شخصية الشاعر في طرق مواضيع سبق أن طرقها الشعراء قبله في نفس الاتجاه – اتفق فيها مع أصحابها في مصادر الالهام أو لم يتفق – لم يحصل . فشخصية شوقي فيما اشترك فيه مع غيره من الشعراء بارزة ، وطراقة عطائه واضحة .

فلم تقم المعارضة عنده على النسخ ولا السلخ ولا المسخ ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغته الحديثة وإنما كانت المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بـ « القراءة الجديدة » للموضوع المشترك أو المتقارب .

المقاطع :

المقطع هو اللفظ الذي يتخير به الشاعر لختام البيت . وإذا كان الشاعر المجيد يجري بقية ألفاظ البيت عن اختيار آلي ، فإن حداً أدنى من الاختيار الواعي يتحتم توفره لأجراء المقطع . ذلك أن المقطع ليس كبقية الألفاظ في الشعر يستعمل للإيفاء بحاجة التركيب أو المعنى أو الوزن فقط ، إنما يتميز عنها بكونه يحتضن العناصر القارة ، فيستعمل ليفي بحاجة البيت إلى القافية .

وكثيراً ما يتخير الشاعر مقطعه قبل بناء بيته ، ثم يبحث له عن مادة ملائمة وتراكيب وافية تسبقه وتفضي إليه ، لذلك يصح أن نعتبر المقطع الحجر الأساسي في بناء البيت وإن كان يستأثر بآخر مترلة فيه . فالمقطع لا يتوج البيت إلا عند الناظر في البيت بعد اكتمال بنائه أما الحقيقة فهو الذي يتحكم في وجه اختيار مختلف عناصر البيت ، وهو الذي يولد صورته الكاملة .

وليست عملية القطع عملية سطحية تقتصر على تعيين عناصر القافية المشتركة بين مختلف الأبيات . إنما هي عملية جذرية ، ذلك أن المقطع هو إطار صوتي يحتضن عناصر القافية وهو إلى جانب ذلك إطار دلالي ، يرتبط بمفاهيم معينة ، يتحتم الملاءمة بين مختلف هذه الطاقات حتى تنتج كلاماً شعرياً .

ولذلك نعد المقطع مقياس توفق الشاعر إلى نظم الشعر أو عدم توفقه ، ونعتبره مميز الشعر الكلاسيكي العمودي الأكبر ، إذ ليس معنى ما يسمى « بالشعر الحر » في رأينا براجع إلا إلى تخلصه من ضرورة القطع في موطن معين وبعد مقادير معينة .

وتخير المقطع المعين قد يحتم استعمال عبارة معينة معه لأن لفظه يرد فيها ، أو استعمال صورة لأن لفظه ينبه إليها أو استعمال مقابلة ، كثيراً ما يرد لفظه أحد شقيها ، وقد لا يكون له من ذلك أو مثله شيء كما قد يكون زائداً عن الحاجة أو محدثاً التباساً .

والمقطع في معارضات شوقي أبرز مظاهر الاشتراك بينها وبين القصائد التي تعارضها على الإطلاق .
فالنظر في جداول الموافقات (1) بين مقاطع المعارضات التي ذكرنا يؤكد لنا ذلك ويمكن من استخلاص
النسب التالية :

اشتركت معارضة شوقي وقصيدة البحري في 45 مقطعا من 56 بنسبة 80 % أي في أكثر من 5/4 .
واشتركت معارضته وبردة البوصيري في 117 مقطعا من 163 بنسبة 72 % أي في أكثر من 3/2 .
واشتركت معارضته وقصيدة أبي تمام في 42 مقطعا من 71 بنسبة 59 % أي في 2/1 .
واشتركت معارضته وموشع لسان الدين بن الخطيب في 9 مقاطع من 18 (2) بنسبة 50 % أي في 2/1 .
واشتركت معارضته ومرثية المتنبى في 17 مقطعا من 34 بنسبة 50 % أي في أقل من 2/1 .
واشتركت معارضته ومرثية المعري في 30 مقطعا من 68 بنسبة 44 % أي في أقل من 2/1 .
واشتركت معارضته وقصيدة ابن زيدون في 18 مقطعا من 51 بنسبة 35 % أي في أكثر من 3/1 .
واشتركت معارضته وقصيدة ابن سينا في 4 مقاطع من 21 بنسبة 19 % أي في 5/1 .

والملاحظ أن شوقي لا يخضع هذه المقاطع في معارضاته للترتيب الذي تكون عليه في أصولها ، فهو لا
يقتفي أثر القدماء خطوة خطوة في ذلك .

وقد يبدو بديها أن يشترك الشاعران في مجموعة من المقاطع إذا اشتركا في الوزن والقافية حتى إذا لم
يقصد أحدهما معارضة الآخر أو لم ينظر أحدهما في قصيدة الآخر لأنهما يستمدان مقاطعهما من رصيد لغوي
مشترك ، فما بالك إذا كان أحدهما يعارض الآخر ؟

لكن ارتفاع نسبة المقاطع المشتركة في معارضات شوقي ليس مما يتصور بالبديهة أو يفسر إلا على أنه
من خصائص المعارضة عند شوقي لا سيما أن ذلك هو أبرز مظهر تلتقي فيه قصائده مع معارضتها .

هذا يدل على أن النصيب الذي يأخذه شوقي من القصائد التي يعارضها يتركز – ونكاد نقول ينحصر –
في مجموعة من الكلمات المفاتيح ، وجلّ الكلمات المفاتيح في الشعر من قبيل المقاطع . فالطريق المعبدة تتيح
من سهولة السير ما لا تتيحه الطريق الوعرة .

لكن سهولة السير لا يستفيد منها كثيرا من عدم امكانيات التشجيع ، ولا يحتاج إليها من كانت طريقه
قصيرة . وكذلك الكلمات المفاتيح ، يمكن أن يوفرها القاموس للشاعر ولكن معزولة غير جارية في الاستعمال
فلا يستفيد منها إلا بقدر عادي غير متميز .

فاقتفاء الشاعر أثر القدماء في مقاطعهم إنما هو وجه من وجوه التسليح بأكثر ما يمكن من طاقات
إطالة النفس في القصيدة من ناحية وهو من ناحية أخرى وجه من وجوه تطعيم شعره ببعض الأساليب

(1) انظر جداول الموافقات في الفهارس .

(2) لا ندخل في المد إلا المقاطع الموحدة الرئيسية .

المروثة (1) . ذلك أن بعض المقاطع فيما لاحظنا من معارضات شوقي لم تنتقل الا مع عبارات ترد فيها أو صور تساهم في اجلاؤها أو معان تشارك في أدائها .

هكذا تكتسي المعارضة عند شوقي من الناحية الفنية صبغة ضمان رصيد لغوي خاص^١ بالاجراء في المقاطع ، ذلك للإيفاء بحاجة القافية وخاصة لتوسيع آفاق التفكير والشعور مادياً ومعنوياً . ومن شأن دراسة المظاهر المشتركة بين قصائد شوقي ومعارضاتها أن تبيّن أثر المقاطع في توليدها بأكثر جلاء .

العبارات :

استمدّ شوقي بعض العبارات من القصائد التي عارضها . ونكاد لا تقع على أثر لهذه العبارات المشتركة الا في مقام المقطع . فاقضاء شوقي أثر الشعراء في استعمالها منجرّ عن قطعه كثيراً من أبياته بالفاظ هي من جملة ما تخيره لختام الأبيات .

ولا يعنينا البحث في هذه العبارات لتحسّس مدى اتجاه شوقي إلى التراث أو مدى عزوفه عنه ، إنما يعنينا البحث في صور ابتعاث هذه العبارات وأشكال دخولها في شعر الشاعر وما داخل طاقتها الإيحائية في شعره من تغيير بالنسبة إلى ما كانت عليه في شعر الأقدمين .

فقد قامت هذه العبارات المشتركة في الغالب ، إما على لفظين مركّبين تركيب نعت ومنعوت ، وإما على لفظين متعاطفين .

ظاهرة النعت في العبارة :

ومن تراكيب النعت ما تبناها الشاعر في قوالب عبارات مجردة احتفظ بها كما هي ، لم يغير شيئاً في طاقتها الإيحائية لا بالزيادة ولا بالنقصان :

شوقي ، 4 :

خُطَاكَ فِي الْحَقِّ كَانَتْ كُلُّهَا كَرَمًا وَأَنْتَ أَكْرَمُ فِي حَقِّنِ الدَّمِ السَّرِبِ

أبو تمام ، 23 :

كَمْ بَيَّنَّ حَيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطْلٍ قَانِي النَّوَائِبِ فِي آنِي دَمٍ سَرِبِ

شوقي ، 70 :

وَالْجَاعِلِينَ سَيُوفَ الْهِنْدِ السُّنْهُمُ وَالْكَاتِبِينَ بِأَطْرَافِ الْقَنَا السُّلْبِ

(1) وهو كذلك وجه من وجوه استدعائه لها جلال القدم وذلك خاصة إذا كان المقطع اسماً قديماً ، من قبيل الاعلام ، مثل « هرم » مملوح « زهير » (شوقي ، 46/البوصيري ، 152) و « عبد مناف » (شوقي ، 34/المري ، 3) و « الفرس » (شوقي ، 42/البحري ، 22) أو من قبيل الأماكن ، مثل « قدس » وهو اسم جبل (شوقي ، 68/البحري ، 41) و « العلم » (شوقي ، 1/الصدر/البوصيري ، 6) .

أبو تمام ، 44 :

أَمَانِيَا سَلَبَتْهُمْ نُجُجَ هَاجِسِيهَا طُبِي السُّيُوفُ وَأَطْرَافُ الْقَنَا السُّلُبِ

شوقي ، 12 :

يَتَوَهَّجُونَ وَيَطْفَأُونَ ، كَأَنَّهُمْ سُرُجٌ بِمُعْتَرَكِ الرِّيحِ الْأَرْبَعِ

ابن سناء ، 9 :

وَتَظِلُّ سَاجِعَةً عَلَى الدَّمَنِ الَّتِي درست بِتَكَرَّارِ الرِّيحِ الْأَرْبَعِ

هذه عبارات جهزها الشعراء قبل شوقي ، واستعملها هو بدون تصرف يذكر كما لو كانت من الرصيد اللغوي المشترك ، ومن الثابت على كل حال أن ابتعاثها في شعره هيباً له مقاطع الأبيات وقوافيها .

ولكن شوقي اقتفى أثر الشعراء في عبارات قوامها تراكيب نعت أيضاً إن لم يتصرف في بناها كالتراكيب السابقة فقد تصرف في متعلقاتها ، فإذا العبارة منها تعلق في شعره بغير ما تعلق به في القصيدة المعارضة .

شوقي ، 75 :

وَكَمْ ثَلَمْتَ بِهِمْ مِنْ مَعْقِلٍ أَشِيبٍ ؟ وَكَمْ هَزَمْتَ بِهِمْ مِنْ جَحْفَلٍ لَجِيبٍ ؟

أبو تمام ، 40 :

لَوْ لَمْ يَقْدُ جَحْفَلًا يَوْمَ الْوَغَى لَغَدَا مِنْ نَفْسِهِ وَحْدَهَا فِي جَحْفَلٍ لَجِيبٍ

فأبو تمام اتخذ العبارة وصفا للمملوح الغازي بينما اتخذها شوقي وصفا للعدو .

شوقي ، 1 :

أَجَلٌ وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ مُرَوِّفٍ أَخْلَى يَدَيْكَ مِنَ الْخَلِيلِ الْوَافِي

المعري ، 24 :

هَلَا دَفَنْتُمْ سَيْفَهُ فِي قَبْرِهِ مَعَهُ فَذَاكَ لَهُ خَلِيلٌ وَافٍ

«الخليل الوافي» عبارة شبه بها المعري سيف الفقيد ، بينما أطلقها شوقي على الفقيد وأمثاله .

شوقي ، 87 :

رَكُوبَةٌ لَكَ مِنْ عِزٍّ وَمِنْ شَرَفٍ لَا فِي الْجِيَادِ ، وَلَا فِي الْأَيْتُقِ الرُّسْمِ

البوصيري ، 116 :

يَا خَيْرَ مَنْ يَمُتُ الْعَاقُونَ سَاحَتَهُ سَعِيًّا وَفَوْقَ مَتُونِ الْأَيْتُقِ الرُّسْمِ

«الأيثيق الرسم» هي عند البوصيري من دواب الناس ، ولم يتحدث عن ركوبة الرسول ، بينما هي عند شوقي عبارة مقارئة ، ذكرها ليطرأ دابة الرسول عن أن تكون منها .

هذا ضرب من اقتفاء أثر القدماء في العبارة يميّزه في استعمالات شوقي التصرف في الطاقة الدلالية .
ويندر أن يستعمل الشاعر العبارة الجاهزة التي تحدث تغييرا عميقا في البيت :

شوقي ، 132 :

تِلْكَ الشَّوَاهِدُ تَتَرَى كُلَّ آوِنَةٍ فِي الْأَعْصُرِ الْغُرَّ ، لَا فِي الْأَعْصُرِ الدُّهُمِ

البوصيري ، 87 :

وَأَحْيَتِ السَّنَةُ الشَّهْبَاءُ دَعْوَتَهُ حَتَّى حَكَتْ غُرَّةً فِي الْأَعْصُرِ الدُّهُمِ

فالعبارة المشتركة دخلت في بيت البوصيري في تشبيه تمثيل (الدعوة في السنة الشهباء : الغرة في الأعصر الدهم) مع مقابلة غير متوازنة (غرة : الأعصر الدهم) ، بينما تجردت في بيت شوقي من التشبيه ولكنها دخلت في مقابلة متوازنة (الأعصر الغرّ : الأعصر الدهم) .

ظاهرة العطف في العبارة :

والظاهرة الثانية في العبارة الجاهزة أن تكون قائمة على لفظين متعاطفين (1) .
قد يكون اللفظان متكاملين في الدلالة أو متقاربين فيها فيكون العطف فيهما كالاتباع لا يتجاوز وظيفة تأكيد المعنى .

شوقي ، 18 :

لَا خَيْرَ فِي مَنَبَرٍ حَتَّى يَكُونَ لَهُ عُودٌ مِّنَ السُّمْرِ ، أَوْ عودٌ مِّنَ الْقُضْبِ

أبو تمام ، 36 :

لَوْ يَعْلَمُ الْكُفْرُ كَمْ مِنْ أَعْصُرٍ كَمَنْتَ لَهُ الْعَوَاقِبُ بَيْنَ السُّمْرِ وَالْقُضْبِ

شوقي ، 29 :

كُنْ الرَّجَاءَ وَكُنْ الْيَأْسَ ، ثُمَّ مَحَا نُورَ الْيَقِينِ ظِلَامَ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ

أبو تمام ، 2 :

بَيْضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ

أو يكون اللفظان مختلفي الدلالة بحيث يعين اجتماعهما قضية مشتركة بين الشاعرين .

شوقي ، 10 :

وَلَا أَزِيدُكَ بِالْإِسْلَامِ مَعْرِفَةً كُلُّ الْمُرُوءَةِ فِي الْإِسْلَامِ وَالْحَسْبِ

(1) ندر جدا قيام العبارة المشتركة على فئتين متعاطفتين مثل (شوقي ، 23/البحري ، 14) .

أبو تمام ، 67 :

خَلِيفَةُ اللَّهِ جَاوَزَى اللَّهَ سَعْيَكَ عَنْ جُرْثُومَةِ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ وَالْحَسَبِ

فالجمع بين « الاسلام والحسب » يكشف أن القضية المشتركة بين الشاعرين هي قضية عقيدة وشرف في نفس الوقت .

إن استعمال هذا الضرب من العبارات لم يصحبه في شعر شوقي تصرف خاص ، فلم نلمس في طاقته الإيحائية روحا جديدة .

ومن العبارات المشتركة المستعملة عند الشاعرين في غير مقام المقطع — وهي قليلة جدا نسيًا — نذكر :

عبارة التفعُّع « لك الله » في صدر البيت :

شوقي ، 18 :

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَطْعُونَةٍ بَقْنَا النَّسْوَى شَهِيدَةً حَرْبٍ لَمْ تُقَارِفْ لَهَا إِثْمًا

المتنبي ، يرثي جدته ، 3 :

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَيِّبِهَا قَتِيلَةٌ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحِقِهَا وَصْمًا

عبارة نداء لمناجاة البرق « يا ساري البرق » في صدر البيت أيضا :

شوقي ، 25 :

يَا سَارِيَّ الْبَرْقِ يَرْمِي عَنْ جَوَانِحِنَا بَعْدَ الْهُدُوءِ ، وَيَهْمِي عَنْ مَاقِينَا

ابن زيدون ، 20 :

يَا سَارِيَّ الْبَرْقِ غَادِ الْقَصْرَ وَاسْقِ بِهِ مِنْ كَانَ صَرْفَ الْهَوَى وَالْوَدَّ يَسْقِينَا

فتبين هكذا أن شوقي يقتضي أثر القدامى في العبارة لداعيين متفاوتين جدا داع صوتي ، وهو أقوى الداعيين بعد أن بينا نزعة الشاعر غالبا إلى استقاء العبارة من مقام المقطع واحلالها في مقام المقطع من شعره أيضا ، فتكون بذلك إطارا يحتضن عناصر القافية ، وداع دلالي وهو أضعف الداعيين بعد أن بينا أن اختيار شوقي العبارة المشتركة كان في الغالب مما قام على ظاهرتي النعت والعطف ، وهما من التوابع التي تردد معنى ولا تعبر عن آخر .

وإذا أضفنا إلى ذلك أن شوقي قلما يسند إلى العبارات طاقة إيحائية جديدة — وإن تصرف أحيانا في بعض العبارات التي يستصحبها — نبينا أنه لا يتجه إلى قصائد القداماء في معارضاته ليتبنى مقادير من ثروتها الدلالية بقدر ما يتجه إليها ليستقي من رصيدها اللغوي مواد تمكنه من إطالة النفس في حظه الدلالي الشخصي .

المعاني :

ومن مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصائد التي يعارضها : المعاني . لكن اشتراكها في المعاني محدود ، وإن كان أكثر بروزا من الاشتراك في التعابير أو الصور ، فهو لا يتوفر أكثر من مرة في كل

30 بيتا تقريبا إلا أنه يتميز بمرونة خاصة ذلك أنه ليس رهين استعمال الشاعر مقطعا مشتركا إلى جانب المعنى المشترك ، فهو يتولد في البيت عن المقطع المشترك المترم كما يتوفر مستقلاً . ولكننا نلاحظ أن نسبة ما توفر منه متولدا عن المقطع كبيرة جدا ، جعلنا نعتبر حتى في هذا الباب أن مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصائد التي يعارضها ترجع كلها إلى مظهر واحد صوتي هو المقطع .

والملاحظ أن شوقي لم يأخذ المعاني على هيئاتها في أصولها بل تصرف فيها ، فلم تكن داخلية في شعره دخول الاستشهادات ولا دخول الاقتباسات (1) وإنما دخول لبنات الثقافة في تكوين الانسان التي لا يحاسب على تبعية في الاستظهار بها لا بل ينظر إلى مدى توفقه في تكييفها لينطلق في بنائه الشخصي .

وقد حصل لشوقي التصرف في المعنى بالمناقضة أو التحويل ، كما حصل مع الموافقة بل أكثر ما كان منه حصل مع الموافقة ،

1 - التصرف مع الموافقة :

فقد لا يبعد سبيله عن ترجمة المعنى ولا يزيده إلا تهذيبا :

شوقي ، 101 :

إِمرَةُ النَّاسِ هِمَّةٌ ، لَا تَأْتِي لِحَبَّانٍ وَلَا تَسْنَى لِجِبْسٍ

البحري ، 1 :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسٍ

صاغ شوقي حكمة من المعنى الذي اتخذها البحري سلوكا .

شوقي ، 10 :

إِلَى حَيْثُ آبَاءُ الْفَتَى يَذْهَبُ الْفَتَى مَسِيلٌ يَدِينُ الْعَالَمُونَ بِهَا قِدَمًا

المتنبي ، يرثي جدته ، 2 :

إِلَى مِثْلِ مَا كَانَ الْفَتَى مَرْجِعُ الْفَتَى يَعُودُ كَمَا أَبْدَى وَيُكْفِرِي كَمَا أَرَمِي

وافق المتنبي في الاجمال الذي في الصدر ، وخالفه في العجز فلم يفصل بل عوض التفصيل بمعنى جديد ، وتخلص في نفس الوقت من تعقّد اللغة .

(1) نستني اقتباسه العجز من قول ابن زيدون في نونيته ، 5 :

غَيِظَ الْمَدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى فِدَعُوا بِأَنْ نَفْصَ فَقَالَ الدَّمَرُ : آمِنَا

حيث قال ، 78 :

وَلَمْ نَدْعُ لِيَالِي صَافِيَا فِدَعْتَ بِأَنْ نَفْصَ فَقَالَ الدَّمَرُ آمِنَا

شوقي ، 93 :

وَضَاعَفَ الْقُرْبُ مَا قُلِدْتُ مِنْ مِّنْ
بِلَا عِدَادٍ ، وَمَا طُوِّقَتْ مِنْ نِعَمٍ

البوصيري ، 116 :

وَجَلَّ مِقْدَارُ مَا وُلِّيتَ مِنْ رُتَبٍ
وَعَزَّ ادْرَاكُ مَا أُولِيَتْ مِنْ نِعَمٍ

بينما سلك البوصيري سبيل التعظيم ، تعظيم دور الاسراء في تقوية المعجزة ، سلك شوقي سبيل الالحاح .

شوقي ، 115 :

انْ قُلْتَ فِي الْأَمْرِ « لَا » أَوْ قُلْتَ فِيهِ « نَعَمْ »
فخيرة الله في « لا » منك أو « نَعَمْ »

البوصيري ، 36 :

نَبِيْنَا الْأَمْرُ النَّاهِي فَلَا أَحَدٌ
أَبْرَ فِي قَوْلٍ « لَا » مِنْهُ وَلَا « نَعَمْ »

إذا كان البوصيري أجمل دور الرسول في الأمر والنهي ، ثم فصل ، فإن شوقي عبّر عنه كتابة وعمد في نفس الوقت إلى ترديد « لا » و « نعم » فعزّز الموسيقى في البيت .

هذا يبيّن أننا إذا خرجنا من بابي الاستشهاد والاقتباس لم نجد الاشتراك في المعنى قضية ذات شأن لأن التصرف الذي يلحقه في أساليب أدائه يقوِّض مبدأ ملكية المعاني ، ومن ثمّ هو يضرب كل علاقة بين كلام وكلام

وقد يتصرف شوقي في المعنى مع موافقته بما يبدو لنا كالترجمة يداخلها بعض التأويل ، وهذه أمثلة من ذلك لا تحتاج إلى تعليق سوى أن أبيات شوقي هي كالبدائل للآيات المعارضة :

شوقي ، 1 :

ضُمِّي قِنَاعَكَ يَا سُعَادُ أَوْ ارْفَعِي
هَذِي الْمَحَاسِنُ مَا خُلِقْنَ لِبُرْقِعٍ

ابن سناء ، 2 :

مَحْجُوبَةٌ عَنْ كُلِّ مُقْلَةٍ عَارِفٍ
وَهِيَ الَّتِي سَفَرَتْ وَلَمْ تُتَبَرَّقِعْ

شوقي ، 30 :

تَلَمَسَ التَّرْكُ أَسْبَابًا ، فَمَا وَجَدُوا
كَالسَّيْفِ مِنْ سُلَّمٍ لِلْعِزِّ أَوْ سَبَبِ

أبو تمام ، 64 :

كَمْ كَانَ فِي قِطْعِ أَسْبَابِ الرِّقَابِ بِهَآ
إِلَى الْمُخَدَّرَةِ الْعَذْرَاءِ مِنْ سَبَبِ

شوقي ، 83 :

وَأَزَيَّنْتَ أَمَهَاتُ الشَّرْقِ ، وَاسْتَبَقَتْ
مَهَارِجُ الْفَتْحِ فِي الْمَوْشِحِيَّةِ الْقُشْبِ

أبو تمام ، 12 :

فَتَحُّ تَفْتَحُ أَبْوَابَ السَّمَاءِ لَهُ وَتَبْرُزُ الْأَرْضُ فِي أَثْوَابِهَا الْقُشْبِ

2 - التصرف بالمناقضة أو التحويل :

وقد يتبع تصرف الشاعر في دالّ المعنى تصرف في مدلوله على سبيل المناقضة أو التحويل ومع هذا الضرب من التصرف تأخذ المعارضة عند شوقي معنى المناقضة أو المصادة أو المخالفة إلا أن ذلك ليس ممكن الاطلاق عليها لقلة أثر هذا التصرف في معارضاته . فمن مظاهر المناقضة التامة الأمثلة التالية :

شوقي ، 6 :

لَمْ يَأْتِ سَيْفُكَ فَحِشَاءً ، وَلَا هَتَكَتْ قَنَّاكَ مِنْ حُرْمَةِ الرَّهْبَانِ وَالصُّلْبِ

أبو تمام ، 10 :

لَوْ بَيَّنْتَ قَطْ أَمْرًا قَبْلَ مَوْقِعِهِ لَمْ تُخَفِ مَا حَلَّ بِالْأَوْثَانِ وَالصُّلْبِ

فأبو تمام يثبت أن النكبة التي جرّها المعتصم حلت بالوثنية ثم بالمسيحية بينما شوقي يثبت أن الغازي لم يضر بالمسيحية والمسيحيين .

شوقي ، 31 :

لَمَّا كَانَ لِي فِي الْحَرْبِ رَأْيٌ وَلَا هَوَى الْمُتَنَبِّي يَرِثِي جَدَّتَهُ ، 27 :

كَأَنَّ بَنِيهِمْ عَالِمُونَ بِأَنْنِي جَلُوبٌ إِلَيْهِمْ مِنْ مَعَادِنِهِ الْيُثْمَا

فالمتنبّي يثبت لنفسه إمكانية التسبب في اليم عند الأعداء ، وشوقي ينفيها عن نفسه .

شوقي ، 11 :

رَبَّاحِينَ فِي أَنْفِ الْوَلِيِّ ، وَمَا لَهَا عَدُوٌّ قَرَاهُمْ فِي مَعَاطِيهِ رَغْمًا

المتنبّي ، يرثي جدته ، 23 :

لَشِنْ لَدَى يَوْمِ الشَّامِتِينَ بِيَوْمِهَا لَقَدْ وَلَدَتْ مِنِّي لِأَنْفِهِمْ رَغْمًا

فالمتنبّي يشير إلى أنه هو آفة أعداء الفقيدة ، وشوقي ينفي أن يكون للفقيدة أعداء حتى يوجد من يتصدّى لهم .

ومن مظاهر تحويل المعنى ، ما حصل بين الأمثلة التالية :

شوقي ، 32 :

وَكَمْ بِكَ ظَلَمُ الطَّيْرِ بِالرَّقِ لِي رِضًا فَكَيْفَ رِضَائِي أَنْ يَرَى الْبَشَرُ الْبُلْغَمَا ؟

المتنبي ، 34 :

فَلَا عَبَّرَتْ بِي سَاعَةٌ لَا تُعِزُّنِي وَلَا صَحِبَتْنِي مَهْجَةً تَقْبَلُ الظُّلْمَا
فبينما رفض المتنبي أن يلحق به هو ظلم ، رفض شوقي أن يلحق الظلم كافة البشر .

شوقي ، 46 :

يُزْرِي قَرِيبِي زُهَيْرًا حِينَ أَمْدَحُهُ وَلَا يِقَاسُ إِلَيَّ جُودِي لَدَى هَرَمٍ

البوصيري ، 152 :

وَلَمْ أَرِدْ زَهْرَةَ الدُّنْيَا الَّتِي اقْتَطَعَتْ بَدَا زُهَيْرٍ بِمَا أَثْنَى عَلَيَّ هَرَمٍ

جانس البوصيري بين « زهرة » و « زهير » وأثبت أن مدحه الرسول تعبد لا تكسب ، وذهب شوقي إلى تفضيل مدحه الرسول على مدح زهير « هرما » فإلى عده « عطاء » معنويا يفوق عطاء « هرم » ممدوح زهير . ولكنه لم يخلص إلى ذلك إلا مع غموض التعبير في العجز .

يوضح هذا التحليل أن العامل الصوتي المتمثل في تخير ألفاظ معينة لقطع الأبيات يبقى قويا حتى بالنسبة إلى المعاني المشتركة لما لاحظنا من كثرة اتفاق اشتراك المعنى بين بيتين مع اشتراك لفظ المقطع فيهما .

لكننا في هذا الباب ندخل عاملا آخر في الحساب ، هو العامل الفكري أو الأخلاقي الذي لاحظنا أنه اضطر شوقي أحيانا إلى العودة إلى بعض المعاني الواردة في القصائد التي يعارضها لمناقضتها حينما وتحولها حينما آخر ، كأنه يرفع بذلك التباسا محتملا أو احتجاجا منتظرا ممن قد يفهم أن المعارضة تنبني على الموافقة التامة .

الصور :

أكثر الصور المشتركة بين قصائد شوقي والقصائد التي عارضها وردت في أبيات مشتركة في المقاطع . ولم نلف شوقي في هذا الباب أيضا محتفظا بالصورة القديمة إلا بعد التصرف فيها . وقد تم تصرفه في الصور بأشكال مختلفة ومتفاوتة الأهمية ولكن جميعها ضروب تعد من محاولات التجديد في الصورة وبعث روح الطراقة فيها .

1 - التصرف في المعنى :

ظهر تصرفه في الصور من حيث المعنى ، فكانت الصورة عنده أكثر تقييدا مما هي عليه في أصلها أو أكثر إطلاقا .

شوقي ، 62 :

وَعَلَى الْجُمُعَةِ الْجَلَالَةِ ، وَالنَّاسِ صِرُ نُورِ الْخَمِيسِ تَحْتَ الدَّرَفْسِ

البحثري ، 23 :

وَالْمَنَابِيا مَوَائِلُ وَأُنُسُ شَرِّ وَأَن يَزْجِي الصُّفُوفَ تَحْتَ الدَّرَفَسِ

في البيتين صورة مشتركة إلا أن محورها الرئيسي عند البحثري هو الجيش المقود بينما محورها عند شوقي هو القائد ، فصورة شوقي أكثر تقييدا وتخصيصا .

شوقي ، 76 :

وَمَكَانُ الْكِتَابِ يُغْرِيكَ رِيًّا وَرَدِّهِ غَائِبًا ، فَتَدْنُو لِلْمَسِ

البحثري ، 28 :

يَغْتَلِي فِيهِمْ ارْتِيَابِي حَتَّى تَنْقَرَاهُمْ يَدَايِ يَلْمَسِ

فالبحثري عبّر عن شعور من ناحية وتجربة من ناحية أخرى باستعمال ضمير المتكلم ودخوله في التجربة ، بينما أطلق شوقي الخطاب باستعمال ضمير المخاطب وتحدث عن مجرد امكانية تجربة مشتركة .

2 - التصرف في الطاقة الإيحائية :

وقد تبنى شوقي صوراً بعد أن تصرف في طاقتها الإيحائية . فقد بدت لنا صورته من هذه الناحية أكثر تصريحاً ووضوحاً منها عند الشعراء الذين يعارضهم :

شوقي ، 36 :

لَمَّا انْبَرَتْ نَارُهَا تَبْغِيهِمْ حَطَبًا كَانَتْ قِيَادَتُهُمْ حَمَالَةَ الْحَطَبِ

أبو تمام ، 58 :

إِنْ يَعْدُ مِنْ حَرِّهَا عَدُوًّا الظَّلِيمِ فَقَدْ أَوْسَعَتْ جَامِحَهَا مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ

يشارك البيتان في وصف شدة الحرب واضطرامها ، كما يشتركان في وصف جنود العدو تأكلهم نار الحرب ، بالحطب تلتهمه النار ، غير أن شوقي قرّب الصورة أكثر بذكر الموصوف في الصدر ، فكانت صورته من باب التشبيه لا من باب الاستعارة .

شوقي ، 81 :

جَلَلِ الثَّلْجُ دُونَهَا رَأْسَ (شِيرَى) فَبَدَأَ مِنْهُ فِي عَصَائِبِ بَرَسِ

البحثري ، 42 :

لَا بَسَاتُ مِنَ الْبَيَاضِ فَمَا تُبْصِرُ مِنْهَا إِلَّا فَلَائِلَ بَرَسِ

في كلا البيتين وصف للثلج في أعلى الجبل بعصائب البرس (: القطن) ، لكن الصورة أخفى في بيت البحثري لعدم ذكر المشبه به .

3 - التصرف في الموصوف :

ولعلّ التصرف في الموصوف أعمق أضرب التصرف عند شوقي لأنه يتناول الموصوف بالتغيير وهو أبرز عناصر الصورة ، فيحدث عنه تغيير في الوظائف ، ويخرج بالصورة من باب إلى آخر .

شوقي ، 16 :

الْحَامِلَاتُ لِرِوَاءِ الْحَسَنِ مُخْتَلِفًا أَشْكَالُهُ ، وَهُوَ فَرْدٌ غَيْرُ مُنْقَسِمٍ

البوصيري ، 43 :

مُنْزَهُ عَنْ شَرِيكَ فِي مَحَاسِنِهِ فَجَوْهَرُ الْحَسَنِ فِيهِ غَيْرُ مُنْقَسِمٍ

فالصورة مشتركة بين الشاعرين ، لكنّ البوصيري وصف بها الرسول وشوقي وصف بها النساء ، فإذا هي عند الأول توحى باستتار الرسول وحده بجوهر الحسن ، وتظهر عند الثاني النساء جمعن من الحسن تنوع المظهر إلى وحدة الجوهر .

شوقي ، 31 :

فُجِعَتْ رَبِّي الْوَادِي بِوَاحِدٍ أُنْكِهَا وَتَجَرَّعَتْ تُكْلَ الْغَدِيرِ الصَّافِي

المعري ، 28 :

يَا لَا بَسَ الدَّرْعَ الَّذِي هُوَ تَحْتَهَا بَحْرٌ تَلَفَّعَ فِي غَدِيرِ صَافٍ

ذهب المعري إلى تشبيه الفقيد في حياته بالبحر وشبه درعه بالغدير الصافي ، بينما أخذ شوقي صورته من عالم الطبيعة واكتفى باستعارة صورة الغدير الصافي للفقيد .

..

نستطيع أن نرجع مظاهر التصرف في الصور عند شوقي إلى اتجاهين : اتجاه عني الشاعر فيه بفنّ الإخراج فقامت المعارضة عنده من هذه الناحية على فكّ مبهم أو توضيح غامض أو تيسير معناس وهذا عمل على إحياء التراث ، واتجاه عمد فيه الشاعر إلى نقل الصورة من باب إلى آخر فاكتست عنده المعارضة معنى الاستفادة من التراث باستغلال بعض امكانياته في العطاء الشخصي . لكنّ ذلك كلّ لم يكن اختياراً منهجياً مطلقاً ، إنما كانت تمليه عليه في الغالب المقاطع المشتركة بين قصائده وبين القصائد التي يعارضها .

..

التراكيب :

إن التراكيب أقلّ مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصائد التي تعارضها ، فأمثلتها قليلة . ولكن أثرها عميق ذلك أن الاشتراك في التركيب يصحبه التقارب في المعنى ، فضلاً عن أن تولدها ليس مقصوراً على المقطع المشترك وحده ، بل هو متسع إلى ترتيب عناصر الجملة ، ونوعية التركيب ونوعية الألفاظ ..

شوقي ، 6 :

يَا لَأَتَمِّي فِيهِ هَوَاهُ - وَالْهَوَى قَدَرٌ -
لَوْ شَفَّكَ الْوَجْدُ لَمْ تَعْذُلْ وَلَمْ تَكُفْ

البوصيري ، 10 :

يَا لَأَتَمِّي فِي الْهَوَى الْعُذْرِيَّ مَعْذِرَةً
مِنِّْي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَكُفْ

إلى جانب اشتراك البيتين في كثير من الألفاظ وفي ترتيب عناصر الجملة ، نجد ههما يشتركان في تركيب النداء وعناصره وبنية جوابه : الشرط بلَوْ .

شوقي ، 27 :

(الدنيا) مخطوبة - منذ كان الناس - خاطبة
من أول الدهر لم ترملي ، ولَمْ تَتِمَّ

البوصيري ، 127 :

(ملة الاسلام) مكفولة - أبدا منهم - بخير أب وخير بعل فلم تَتِمَّ ولم تَتِمَّ

وصف البوصيري الملة الاسلامية فأجمل ثم فصل (لم تَتِمَّ - لم تفقد أبا ، لم تَتِمَّ - لم تتزوج) بينما شوقي وصف الدنيا فصرح ثم كنى (لم ترملي - لم تفقد زوجا ، لم تَتِمَّ - لم تتزوج) واشترك الشاعران في التركيب من حيث أن كليهما وصف بالاثبات ثم بالنفي .

شوقي ، 7 :

سُئِلَتْ سِلْمًا عَلَى نَصْرِ ، فَجَدَّتْ بِهَا
وَلَوْ سُئِلَتْ بِغَيْرِ النَصْرِ لَمْ تُجِيبْ

أبو تمام ، 48 :

أَجَبْتَهُ مُعَلِّنًا بِالسَّيْفِ مُنْصَلِتًا
وَلَوْ أَجَبْتْ بِغَيْرِ السَّيْفِ لَمْ تُجِيبْ

اقتضى شوقي أثر أبي تمام في تركيب العجز وفي المعنى خلاف يناسب الطرفين المختلفين (شوقي : قبلت الهدية بعد ضمان النصر / أبو تمام : مضيت في الحرب طلبا للنصر) .

شوقي ، 18 :

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَطْعُونَةٍ بَقْنَا النَّوَى
شَهِيدَةٌ حَرْبٍ لَمْ تُقَارِفْ لَهَا إِثْمًا

المتنبي ، 3 :

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَيِّبِهَا
قَتِيلَةٌ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحِقِهَا وَضْمًا

يكاد يلتقي البيتان في كل شيء لولا اختلاف الظروف التي حفت بكل من الفقيدين .

فمع الاشتراك في التراكيب تكتسي المعارضة معنى المطابقة ، إلا أننا لا نرى هذا المعنى يصح لمعارضات شوقي لما لاحظنا من قلة أثر هذا المظهر في شعره .

المقابلة :

تشارك قصائد شوقي مع معارضاتها في بعض المقابلات ، وتولد هذه المقابلات غالبا عن الاشتراك في المقاطع وقد يتولد عنها اشتراك في معنى البيت الكلي . ولكنها عادة لا تتجاوز الاشتراك في حركة جزئية ، يحدثها اجتماع أزواج من الألفاظ التي كثيرا ما ترد متقابلة عند العرب :

اللحم ≠ العظم :

شوقي ، 2 :

من الفاتِكَاتِ القلبِ أَوَّلَ وَهْلَةٍ وَمَا دَاخِلَتْ لَحْمًا ، وَلَا لَامَسَتْ عَظْمًا

المتنبي ، يرثي جدته ، 32 :

وَأَنْتَ لِمَنْ قَوْمَ كَأَنَّ نُفُوسَهُمْ بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَ

الروح ≠ الجسم :

شوقي ، 11 :

وَمَا الْعَيْشُ إِلَّا الْجِسْمُ فِي ظِلِّ رُوحِهِ وَلَا الْمَوْتُ إِلَّا الرُّوحُ فَارَقَتْ الْجِسْمَ

المتنبي يرثي جدته ، 21 :

وَأَلَا أَلَا قِي رُوحَكَ الطَّيِّبَ الَّذِي كَانَ ذِكِّي الْمِسْكِ كَانَ لَهُ جِسْمًا

وكان شعور شوقي في اجراء هذه المقابلات ومثيلاتها هو شعور المغترف من التراث العربي المشترك والرصيد الثقافي العام ، لا من مصدر مخصوص ، لأننا نجده في حالات أخرى يجري المقابلة المشتركة بعد التصرف في بعض عناصرها ، وذلك خاصة إذا تبعها اشتراك في المعنى العام كما لو تعلقت شرعية اقتضاء أثر المصادر المخصوصة عنده بضرورة التصرف في الأسلوب المشترك :

شوقي ، 82 :

سَرَمَدٌ شَيْبُهُ ، وَلَمْ أَرِ شَيْبًا قَبْلَهُ يُرْجِي الْبَقَاءَ وَيُنْسِي

البحري ، 13 :

ذَكَرْتَنِيهِمِ الْخُطُوبُ الثَّوَالِي وَلَقَدْ تَذَكَّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسِي

قابل البحري مقابلة لغوية بين الفعلين « تذكر » و« تنسي » وأسندهما إلى عموم الخطوب ، بينما قابل شوقي مقابلة سياقية بين الفعلين « يرجي » و« ينسي » وأسندهما إلى الشيب .

شوقي ، 15 :

لَا نَبَا الْخُلْدُ نَابَتْ عَنْهُ نُسَخْتُهُ تَمَازُلُ الْوَرْدِ (خَيْرِيًا) وَ(نَسْرِينًا)

بَا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتُ لَوَاحِظَنَّا وَرَدًا، جَلَاهُ الصَّبَا غَضًّا وَتَسْرِينًا

قابل ابن زيدون بين الغض من الورد والتسرين على وجه لا تبيينه ، بينما قابل شوقي الخيري (وهو نوع من الأزهار من فصيلة الورد) والتسرين (وهو في استعمال العرب الورد الأبيض) على وجه غير واضح الدلالة ولكنه أئين مما هو عليه عند ابن زيدون .

الخاتمة :

هكذا تبيين لنا حقيقة المعارضة عند شوقي . فليست هي معرضا لقدرته اللغوية وإنما هي عمل على إبراز قدرة اللغة العربية على الاحتفاظ بدياجتها الكلاسيكية في العصر الحديث ، وليست هي أسلوبا اتخذه الشاعر ليثبت قدرته على محاكاة القدماء وإنما هي أسلوب عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العربي الأدبي وعمل به على الدعوة إلى مراجعته وتمثله كما كانت المعارضة خير فرصة اقتنصها الشاعر للغوص في أعماق خوالد الشعر العربي والالام به .

وليست المعارضة في حد ذاتها نسخة مسحوبة على صورة فنية أصلية ، عند شوقي وليست هي ترجمة لنص من لغته الكلاسيكية إلى لغة الشاعر الحديثة . إنما المعارضة عنده مشهد تكميلي ، يبنى على أصل لكن لا يتقيد به ، ويتبنى بعض ما فيه دون أن يقصر في مزيد اثرائه . فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقي « قراءة جديدة » للتراث .

ويجدر التأكيد في خاتمة هذا الباب على أن شخصية شوقي في معارضاته تبقى بارزة وطراقة عطائه تظل واضحة ، فشخصية الشاعر في المعارضات مشرقة اشراق شخصيته في سائر شعره ، وما شعره في جملته الا معارضة كبيرة للشعر العربي الخالد .

الفصل الثاني

الحكايات (1)

المقدمة :

تميز حكايات شوقي بكونها نظمت في فترة محدودة من حياته الشعرية . فقد أشار محمد صبري إلى أنها « نظمت بين سنتي 1892-1893 في الفترة الباريسية » (2) . فهي من هذه الناحية تستجيب جيّدا للدراسة الآتية .

(1) Fables انظر فصلي « حكاية » و « حيوان » لشارل بلا ، في دائرة المعارف الاسلامية .

(2) الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 22 .

وليس من العسير أن يتبين الدارس أن شوقي تأثر فيها بالشاعر الفرنسي لافونتين من حيث أخرجها مخرجا تعليميا ، زيادة على أن شوقي نفسه صرح بذلك ، قال :

« وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك . فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئا منها فيفهمونه لأول وهلة ويأتسون إليه ويضحكون من أكثره » (1) .

وقد اكتفى بعض الناظرين في شعر شوقي من العرب بذكر هذا التأثير ، وقنعوا بأن هذه الحكايات ذات أصول غربية بحث ، فلم يصيبوا .

وقد أسند بعضهم الآخر إلى هذه الحكايات قيمة رمزية تتجاوز مظاهر التعليم والتربية الأخلاقية إلى الالتزام بالدفاع عن قضايا سياسية واجتماعية ، من ذلك ما صرح به محمد صبري ، وقد أقر هذا المترع في شعر مطران أيضا ، قال :

« إن المدائح والحكايات والميزانيات وما شاكلها من المناسبات في شعر شوقي ومطران ، إن هي إلا رمزيات متنوعة ومعان كالتي قال عنها البحري :

وَرَكِبْنَ اللَّفْظَ الْقَرِيبَ فَأَدْرَكْنَ بِهِ غَايَةَ الْمُرَادِ الْبَعِيدِ » (2)

أما القيمة الرمزية في تقديرنا ، فليس لها في شعر شوقي ما يتجاوز بها الرمز إلى الحياة والأحياء في عموم شؤونهم إلى الرمز الذي له طاقة نضالية خاصة . أما قضية التأثير بلافونتين فذات بال ، ولكنها تحتاج إلى تدقيق كبير .

وقد خصص بود ولا موت صفحة من أطروحته للدراسة هذه الحكايات ، اكتفى فيها بالإشارة إلى أنها ضئيلة القيمة وأنها لا تستمد روحها من قصص لافونتين بصفة مباشرة ولو في واحدة منها ، وزاد ملاحظات عابرة سريعة ، منها ما يعوزه التحليل ومنها ما يحتاج إلى التعديل ، وختم بنقل أربع منها إلى الفرنسية (3) . وفيما يلي نحاول أن نسد هذا الفراغ بالتحليل الضافي لأبرز خصائص هذه الحكايات وبالتعمق فيما أخفاه النظر السطحي السريع من قضايا تأمل في نهايته أن تضبط قيمة هذه الحكايات بما يخلصها من الأحكام العابرة .

تتضمن « الشوقيات » 55 حكاية (4) ، جملة أبياتها 746 ، فيكون معدل الحكاية فيها 14 بيتا .

(1) المصدر نفسه .

(2) المصدر نفسه ، ج 1 ص 106 . ويفهم من تعليقه أن « الميزانيات » نوع جديد من الشعر الرمزي خلقت الظروف السياسية في مصر منذ آخر القرن الماضي ويتمثل في انتقادات - شعرية خاصة - لميزانيات الدولة التي تتقدم بها المالية إلى مجلس الشورى .

(3) بودولاموت ج 1 ص 425-430 .

(4) يذكر بودولاموت نفس الرقم . وهو يحتفظ بكل ما ورد في « الشوقيات » تحت عنوان « الحكايات » ، بينما الأمر يحتاج إلى تعديل . فالحكايات الحقيقية عندنا هي : كل ما ضمه قسم « الحكايات » في الديوان ، ما عدا القصائد الثلاث الأولى من هذا القسم وهي : « أنت وأنا » و « نديم الباذنجان » و « ضيافة قطرة » ، الأولى والثانية كلتاهما قصة شعرية ، ولكن من غير قصص الحيوان ، والثالثة قصة تعليمية فيها حيوان ولكن ليس فيها تشخيص الحيوان ، فهذه 52 حكاية (= 3-55) . نصيف إليها القسم الثاني من قصيدة « الفئار » (ج 3 ص 57) فإنه حكاية وحكايتين أخريين فيما سمي « ديوان الأبطال » الأولى بعنوان « الوطن » (ج 4 ص 190) والثانية بعنوان « ولد الغراب » (ج 4 ص 193) . تلك 55 حكاية كاملة .

هذه الحكايات أكثر من نصفها أراجيز ، بحرهما الرجز طبعا وهي مصرّعة الأبيات متنوعة القوافي .
والبقية قصائد عادية موحدة القوافي ، لكنّ الغالب فيها الكامل المجزوء والرمل المجزوء والمجتث والسريع .
وقليل منها كانت على الرجز غير أنها ليست مصرّعة الأبيات ولا متنوعة القوافي (1) أو كانت شبه أراجيز ،
بحرهما الرمل ، ولكنها مع ذلك مصرّعة الأبيات متنوعة القوافي (2) .

هذا الاطار يميّز حكايات « الشوقيات » بالخصائص التالية :

- قصر النفس من حيث قصر المدى .
- الخفة والحيوية من حيث تنوع القوافي .
- سهولة التقصيد وكذلك سهولة الحفظ إذ جلّتها على الرجز .
- فهي بذلك أهل لتقوم بوظيفة التعليم في صفوف المبتدئين .

مصادر الرواية :

إن دراسة أنواع الحيوانات المعتمدة في الحكايات تجلّي لنا الجوّ الطبيعي الذي أجراها فيه كما تمهد
لدراسة المصادر التي استوحاها منها .

وفيما يلي تقدم ثبنا في أسماء الحيوانات الواردة في حكايات شوقي مرتبة ترتيبا أبجديا ومتبوعة بأرقام
تحيل على الصفحات التي وردت الحكايات فيها :

- أتان : 179 .
- أرنب — أمة الأرناب : 142 ، 165 ، 166 ، 185 .
- أسد : 137 ، 170 .
- أفعى : 130 .
- بيغاء : 174 .
- بلبل : 127 .
- بنت عرس : 166 .
- بوم : 127 .
- تيس : 184 .
- ثعبان : 173 .
- ثعلب — ثعالة : 137 ، 138 ، 150 ، 163 ، 165 ، 178 ، 180 ، 181 ، 185 ، 186 .
- جمل : 175 ، 178 .
- جواد : 132 ، 182 .
- حمار : 137 ، 147 ، 167 ، 175 ، 179 ، 181 .
- حمامة : 168 ، 173 .

(1) هي في ج 4 ص 57 ، الفنار ، القسم الثاني : 19-44 . وص 190 ، الوطن ، 1 .
(2) هي في ج 4 ص 135 ، ملك الغريبان وندور الخادم وص 138 الأسد والثعلب والمجل .

- خروف : 184 .
 خفاش : 184 .
 خنفساء : 156 .
 دب : 162 .
 دجاج : 128 .
 دلقين : 57 .
 دودة القز — اللودة الوضاعة : 176 .
 ديك : 150 ، 185 .
 ديك هندي : 128 .
 ذئب — أم الذئب : 151 ، 164 ، 184 ، 186 .
 سلوقي : 132 .
 شاة : 141 .
 ضفدع : 170 .
 ضوار : 147 .
 طاوس : 154 .
 ظبي : 136 .
 عجل : 138 .
 عصفور — عصفورة : 125 ، 129 ، 190 .
 عقربة : 130 .
 غراب ، أم الغراب ، خادم الغربان ، ملك الغربان ، ولد الغراب : 135 ، 141 ، 193 .
 غزال — غزالة : 149 ، 179 ، 184 .
 فأر — فأرة — فأر البيت — فأر الغيط : 133 ، 152 ، 183 .
 فراش : 144 .
 فيل : 137 ، 140 ، 142 ، 170 .
 قبرة : 157 .
 قرد : 137 ، 140 ، 147 ، 160 .
 قط — هر : 152 ، 183 .
 كلب : 149 ، 173 ، 174 .
 ليث : 138 ، 147 ، 164 .
 نعجة : 151 ، 158 .
 نملة : 148 ، 161 ، 171 .
 همد : 127 ، 153 .
 يمامة : 172 .

يتضح من هذا الثبت أن الثعلب هو أكثر الحيوانات مساهمة في بناء حكايات شوقي ، إذ كان حضوره في عشر منها ، يليه الحمار الذي اعتمد في ست حكايات ، وتلي الحمار مجموعة تضم الأرنب والذئب والقرد وكل منها اعتمد في أربع حكايات .

ونرى - إلى جانب ذلك - أن فصيلة الطيور هي أكثر فصائل الحيوانات توفيرا لأبطال حكايات الشاعر .
ناهيك أن شوقي اعتمد في 17 حكاية - أي في ثلث المجموعة - أحد عشر طائرا هي : البيغاء -
البلبل - البوم - الحمامة - الخفاش - الطاوس - العصفور و(العصفورة) - الغراب .. (وما اشتق منه)
القبرة - الهدهد - اليمامة .

خرج الثعلب في القصص العشر التي كان من أبطالها في صورة كائن ذكيّ داهية يعتمد إلى الانتفاع
بدون أن يتورط ، ملازما وزارة الرئيس (الأسد) فلا يتهور بمجاوزتها وولاية أمر الرعيّة (بقية الحيوانات)
عن اقرار منهم ، لا يخشى التزول دونها (1) ، الاحتيال منه معروف حتى عند رئيسه ولذلك هو مطلوب
لمعالجة الأمر الجلل وحلّه ، والخبث لا يفارق باطنه لكنه مقتنع بالطيبة التي لا تفارق ظاهره (2) . هو
عديم الدين (3) ويعلم ما في نفسه من شرّ وما في عواقبه من سوء (4) يغتتم القرص (5) ويسعد بشقاء غيره (6)
يتاصر القويّ مهما كان مصدر قوّته (7) ولا يعفّ إلاّ عاجزا (8) ، يصادف أن يخفق في مسعاه (9)
وربّما ينخدع (10) .

رئيسه الأسد (11) ، وصديقه الذئب (12) وعدوّه الكلب (13) ، وفديته الحمار (14) ، وفريسته
المستعصاة عليه الديك الذي يعرف كيف يؤمن على ضعفه أمام الثعلب بذكائه (15) .

تلك صورة الثعلب في حكايات « الشوقيات » ، وتلك هي صورته في آداب المشرق والمغرب وهي نفس
الصورة التي احتفظت بها الخرافات والأساطير الشعبية . فالثعلب رمزا للإنسان الذي على هذه الصفات ،
شاع بين الناس قديما وحديثا ، شرقا وغربا بما لا يميز صورته في « الشوقيات » بطابع خاص ، ولا يهون
السبيل إلى مصدر له معيّن إلاّ أن نقول ان مصدر شوقي في ذلك هو التراث الانساني العام .

لم يذكر الثعلب في القرآن ولكن العرب ضربوا به الأمثال في المراوغة فقالوا : « أروغ من ثعالة » (16)
وفي العفة عند العجز فقالوا : « أعجز عن الشيء من الثعلب عن العنقود » (17) .

- | | |
|------|----------------------------------|
| (1) | ج 4 ص 137 . |
| (2) | ج 4 ص 138 . |
| (3) | المرجع السابق وج 4 ص 163 . |
| (4) | ج 4 ص 178 . |
| (5) | ج 4 ص 185 . |
| (6) | ج 4 ص 181 . |
| (7) | ج 4 ص 186 . |
| (8) | ج 4 ص 65 . |
| (9) | ج 4 ص 150 . |
| (10) | ج 4 ص 180 . |
| (11) | مثلا ج 4 ص 137 و ص 138 . |
| (12) | ج 4 ص 186 . |
| (13) | ج 4 ص 180 . |
| (14) | مثلا ج 4 ص 137 . |
| (15) | ج 4 ص 150 و 185 . |
| (16) | الميداني ، مجمع الامثال ، 1718 . |
| (17) | المصدر نفسه ، 2642 . |

أما الحمار فأبرز الصفات التي ظهر بها في حكايات شوقي تصوّره متنكباً العزّ موطننا على الذلّ (1) وهو أبداً غيبيّ مستكين ، مُجمّع على حقارته لا أمل في إصلاحه (2) ولا يعول عليه (3) جاهل دناءة وضعيته (4) ، لا يستسيغه أحد (5) .

الجمال رفيق له محترز (6) ، والثعلب مفرر به شامت (7) . وبالجملّة هو محلّ سخرية كلّ الكائنات (8) .

والملاحظ أن صورة الحمار السلبية هذه لا تقلّ شيوعاً مكاناً وزماناً عن صورة الثعلب فهي كذلك تنتمي إلى التراث الانساني العام . والذي قوى طابع السلبية في صورة الحمار عند العرب وفي حكايات شوقي أنّ لها جنوداً في القرآن ، فقد ذكر الحمار في القرآن في خمس آيات متفرقة ، كان في اثنتين منها سلبية الصورة بوجه خاصّ ، فهو موصوف بالجهل في قوله تعالى : (مثل الذين حملوا التوراة ، ولم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا) (9) وبالصوت المنكر في قوله تعالى (واقصد في مشيك واغضض من صوتك ، إنّ أنكر الأصوات لصوت الحمير) (10) .

وفي أمثال العرب وصف الحمار خاصّة بالذلّ وبالحمق ، فقالوا : « أذلّ من حمار مقيد » (11) و« أذلّ من غير » (12) و« أحقّ من أمّ الهنبر » (الأتان) ، (13) .

وصورة الأرنب لم تكن في حكايات الشوقيات منسجمة الصفات فقد بدا ضعيفاً لطيفاً طاهراً ، مفكراً في العواقب حذراً حيناً (14) ، غير مبال بالخطر متهوراً حيناً آخر (15) .

أما الذئب فخرج في صورة المفترس الظالم المتسلّط على الضعيف (16) ، والمتحيّن للفرص (17) ، والطّماع (18) ، والمحبّ للتظاهر (19) .

-
- | | |
|------|--------------------------|
| (1) | مثلا ج 4 ص 175 و ص 181 . |
| (2) | ج 4 ص 137 . |
| (3) | ج 4 ص 147 . |
| (4) | ج 4 ص 179 ، |
| (5) | ج 4 ص 167 ، |
| (6) | ج 4 ص 175 ، |
| (7) | ج 4 ص 181 . |
| (8) | ج 4 ص 137 ، |
| (9) | الجمعة ، 5 . |
| (10) | لقمان ، 19 . |
| (11) | الميداني ، 1502 . |
| (12) | المصدر نفسه ، 1515 . |
| (13) | المصدر نفسه ، 1221 . |
| (14) | ج 4 ص 142 و 166 . |
| (15) | ج 4 ص 185 . |
| (16) | ج 4 ص 151 . |
| (17) | ج 4 ص 184 . |
| (18) | ج 4 ص 164 . |
| (19) | ج 4 ص 186 . |

وأما القرد فاتصف بالخلاعة (1) ، والطيش والغاوة (2) والنميمة (3) والكذب (4) .

وقد ذكر الذئب في القرآن على أنه حيوان مفترس بدون أن يعلق به من صفات الانسان شيء (5) وذكر القرد في القرآن أيضا ، لكنّه وصف بالخاسيء وقرن بالختير (6) مما جعل للفظه حقلا دلاليًا يتحد في سلبته مع صورته في حكايات « الشوقيات » .

وتتفق صورة الذئب هذه مع صورته في أمثال العرب خاصة من حيث الظلم : « أظلم من ذئب » (7) ، ودوام اليقظة : « أيقظ من ذئب » (8) ، كما تتفق صورتا القرد هنا وهناك في السلبية ، وإن لم يكن اتفاق في وجوهها . فالقرد مضرب أمثال العرب في الجبن « أجبن من رباح » (9) ، وفي قبح الأثر : « أقبح أثرا من قرد » (10) .

وبصحّ لنا أن نعمّم هذه الملاحظة على سائر الحيوانات المشتركة بين أمثال العرب وحكايات شوقي . فهذه الحيوانات لم تكن الا رموزا لأبرز الصفات التي رمز بها العرب إليها في أمثالهم : كرمز الغراب إلى الشؤم (11) والطاوس إلى الحسن (12) ، والقراشة إلى الطيش (13) ، والخفاش إلى البصر بالليل (14) ، والنملة إلى الكسب والجمع (15) .

وفي حكايات شوقي علمان من أعلام التاريخ الديني هما سليمان ونوح . هذان النبيان كان لهما سلطان كبير على الحيوان كما يتضح في القرآن . فكان القرآن مصدرا لشوقي استغلّ روح أحداثه كثيرا بدون أن يتقيّد بوقائعها .

أما سليمان فكان له أثر في أربع حكايات هي :

— ج 4 ص 127 ، البلابل التي ربّاه اليوم .

— ج 4 ص 153 ، سليمان والهدد .

— ج 4 ص 154 ، سليمان والطاوس .

— ج 4 ص 168 ، سليمان عليه السلام والحمامة .

- (1) ج 4 ص 137 .
- (2) ج 4 ص 140 .
- (3) ج 4 ص 147 .
- (4) ج 4 ص 160 .
- (5) يوسف ، الآيات : 13 و 14 و 17 .
- (6) البقرة ، 65 والمائدة ، 60 و الاعراف ، 166 .
- (7) الميداني ، مجمع الامثال ، 2371 .
- (8) المصدر نفسه ، 4763 .
- (9) المصدر نفسه ، 936 .
- (10) المصدر نفسه ، 2972 .
- (11) ج 4 ص 141 وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 2042 .
- (12) ج 4 ص 154 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1223 .
- (13) ج 4 ص 144 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1000 و 2327 .
- (14) ج 4 ص 144 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 579 .
- (15) ج 4 ص 171 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1001 و 1225 و 2261 و 3206 .

ليست لهذه الحكايات صلة بأحداث القصص القرآني . ولم يكن شوقي قد تقيّد فيها بأجناس الحيوانات التي ذكرت في القرآن مع سليمان وحدها . ولكنّ روحها قرآنية . فسليمان بقي فيها مخصوصا بفهم لغة الحيوان . والحيوان فيها - وخاصة الطير - بقي مسخّرا له . وقد حرص الشاعر فيها على إبراز علاقة النبي سليمان الخاصة برسوله الهدهد من ناحية وبمرعيته النملة من ناحية أخرى .

وأما نوح وسفينة فكان لهما أثر في تسع حكايات ، هي :

- ج 4 ص 159 ، السفينة والحيوانات .
- ج 4 ص 160 ، القرد في السفينة .
- ج 4 ص 161 ، نوح عليه السلام والنملة في السفينة .
- ج 4 ص 162 ، الدبّ في السفينة .
- ج 4 ص 163 ، الثعلب في السفينة .
- ج 4 ص 164 ، الليث والذئب في السفينة .
- ج 4 ص 165 ، الثعلب والأرانب في السفينة .
- ج 4 ص 166 ، الأرنب وبنت عرس في السفينة .
- ج 4 ص 167 ، الحمار في السفينة .

تعلّق شوقي من قصّة نوح - كما يتّضح من هذه الحكايات - بظاهرة الطوفان من حيث هي رمز للكارثة تحلّ بالإنسان فتحمله على السعي إلى العيش مع غيره القويّ والضعيف على حدّ سواء ، في كنف الحبّ والسلام والائحاء ، وتعلّق بالسفينة من حيث هي ملجأ أمين ورمز لعالم مثاليّ لكنّه وقتيّ ، فيه يمتحن الناس ويختبرون .

يوضح ذلك القسم الأوّل من الحكاية الأولى التي نعتبرها مقدّمة لبقية الحكايات :

لَمَّا أُنْمَ نُوحُ السَّفِينَةَ	وَحَرَّكَتْهَا الْقُدْرَةُ الْمُعِينَةَ
جَرَى بِهَا مَا لَا جَرَى بِبَسَالٍ	فَمَا تَعَالَى الْمَوْجُ كَالْجِبَالِ
حَتَّى مَشَى اللَّيْثُ مَعَ الْحِمَارِ	وَأَخَذَ الْقِطُّ بِأَيْدِي الْقَارِ
وَأَسْتَمَعَ الْفِيلُ إِلَى الْخِنْزِيرِ	مُؤْتِنِسًا بِصَوْتِهِ النَّكِيرِ
وَجَلَسَ الْهَرُّ بِجَنِبِ الْكَلْبِ	وَقَبَّلَ الْخُرُوفُ نَابَ الذَّئْبِ
وَعَطَفَ الْبَسَارُ عَلَى الْغَزَالِ	وَأَجْتَمَعَ النَّمْلُ عَلَى الْأَكَالِ
وَفَلَّتِ الْفَرَخَةُ صَوْفَ الثَّعْلَبِ	وَيَمَّ ابْنُ عِرْسٍ حُبَّ الْأَرْتَبِ
فَذَهَبَتْ سَوَابِقُ الْأَحْقَادِ	وَظَهَرَ الْأَحْبَابُ فِي الْأَعَادِ (1)

أما هدوء الطبيعة وانقضاء الطوفان فهو رمز إلى السلامة من الأخطار ، وأما خروج الكائنات من السفينة إلى الأرض فهو رمز إلى عودتهم إلى ما كانوا عليه وعودة طباعهم كما كانت من قبل إليهم .

وصفة الانسان في هذه الحكايات أنه لا يعفّ إلا عاجزا ، ولا يتمثل إلا راهبا ، أما إذا قدر ورغب ولم يرهب ، فإنه لا يبالي .

يلخص ذلك القسم الثاني والأخير الذي ختم به الشاعر الحكاية المذكورة :

وَأَيْقَنُوا بِعَوْدَةِ الْوُجُودِ	حَتَّى إِذَا حَطُّوا بِسَفْحِ الْجُودِ
وَرَجَعُوا لِلْحَالَةِ الْقَدِيمَةِ	عَادُوا إِلَى مَا تَقْتَضِيهِ الشِّيمَةُ
إِنْ شَمِلَ الْمَحْذُورُ أَوْ عَمَّ الْخَطَرُ	فَقِسْ عَلَى ذَلِكَ أَحْوَالَ الْبَشَرِ
إِذْ كُلُّهُمْ عَلَى الزَّمَانِ الْعَادِي (1)	بَيْنَا تَرَى الْعَالَمَ فِي جِهَادِ

غير أن الشاعر في وقائع الحكايات التي تلت هذه الحكاية المقدمة تجاوز هذه النظرية إلى نقيضتها ، فأكد لنا في جميعها أن ما بالطبع لا يتغير ، في السفينة كان الانسان أم خارجها .

فإذا كان على العفاف دائبا قبل الخطر ، فإنه على العفاف يبقى بعد انقضائه ، وإذا كان على عكسه دائبا ، فإنه على عكسه يبقى .

هكذا نرى أن الفرد لم يبال بالكذب على سليمان حتى في السفينة (2) ، وكذلك الثعلب كذب عليه (3) والدب أساء الظن به (4) . أما انثى الأرنب فبقيت وهي في السفينة ملازمة الحذر من عدوتها (5) والحمار بقي على حمقه فيها (6) وأما النملة فقد برهنت في السفينة على ما عرفت به خارجها من حب العمل وتحمل المسؤولية (7) .

هذا يتناقض مع ما أكده الشاعر في القصة الأولى من تغير الطباع في الظروف الخاصة ، وهي نقطة ضعف في فن الرواية تبيّن أن اتجاه شوقي إلى هذا المصدر القرآني لم يكن لحياته ومزید اثرائه وإنما للتذكير به تذكيرا سطحيًا مفقرا .

.*

فحكايات شوقي تستمد روحها ورمزيتها من ثلاثة مصادر : الحكمة المشرقية والأمثال العربية والقرآن . فعليها مسحة إسلامية مباشرة واضحة ومسحة عربية وأخرى مشرقية عامة . ولا صلة لها بحكايات

(1) ج 4 ص 159 ، 9-12 .

(2) ج 4 ص 160 .

(3) ج 4 ص 165 .

(4) ج 4 ص 162 .

(5) ج 4 ص 166 .

(6) ج 4 ص 167 .

(7) ج 4 ص 161 .

لافونتين الغربية الا من حيث اعدادها إعدادا تعليميًا . وهي عديمة الصلة بحكايات « كليله ودمنة » لابن المقفع الا صلة بعيدة وغير مباشرة ترجع إلى اشتراك الروح العامة بين الأثرين (1) .

أما من حيث حركيتها وأحداثها ، ومن حيث عبرها وأهدافها فهي شخصية ، مستوحاة من تجربة الشاعر لغاية التعليم وحفظ الأخلاق الفاضلة .

بنية الحكاية :

1 - ملحة الختام .:

أ - الحكمة :

تغذي الحكمة أكثر من نصف حكايات شوقي الا أن نسبة الأبيات الحكيمية من سائر الأبيات أقل في هذه الحكايات منها في سائر « الشوقيات » ، أولاً لأن الحكمة لا تكاد تقوم في هذه الحكايات إلا بدور القفل ، فقل منها ما بُث في غير ملحة الختام منها ، وثانياً لأن الشاعر يستعيز في هذه الحكايات عن الحكمة بالرواية المثلية وأحياناً بالوعظ المباشر .

ولئن ضعف أثر الحكمة في الحكايات كما ، فإنه قوي كيف ، إذ تحدّد له دور واحد معيّن هو قفل الحكاية .

قفل الحكمة 27 حكاية من حكايات « الشوقيات » الخمس والخمسين أي نصف المجموعة . وقد خرجت في أغلبية هذه الحكايات على السنة بعض أبطالها ، فكانت منصهرة فيها ومتولدة فيها تولداً طبعياً :

— العصفورة المستهورة تعتبر بعد الوقوع في شرك الصياد :

وَهَتَفَتْ تَقُولُ لِلْأَغْرَارِ مَقَالَةَ الْعَارِفِ بِالْأَسْرَارِ (2)
« إِيَّاكَ أَنْ تَغْتَرَّ بِالزُّهَادِ كَمْ تَحْتَ ثَوْبِ الزَّهْدِ مِنْ صَيَادٍ ! »

— الديك الحذر يتمثل بعد أن أمّن نفسه من الثعلب :

.....قَالُوا وَخَيْرُ السِّقْوَلِ قَوْلُ الْعَارِفِينَ :
« مُخْطِئٌ مَنْ ظَنَّ يَوْمًا أَنْ لِلثَّعْلَبِ دِينًا (3) »

(1) ومن الطبيعي أن تكون عديمة الصلة بحكايات « النمر والثعلب » لسهل بن هارون ، لأن هذه الحكايات لم تعرف في الحديث قبل طبعا لأول مرة سنة 1973 . ومن الطبيعي كذلك أن تكون عديمة الصلة بالحكايات التي نظمها الشاعر أبان عبد الحميد اللاحقي ، ناظماً شعراً ما وضعه ابن المقفع ثراً . انظر « كتاب النمر والثعلب » ، بتحقيق عبد القادر المهيري ، وفي المقدمة التي وضعها المحقق ، ص 20 .

(2) ج 4 ص 125 ، 20 - 21 .

(3) ج 4 ص 150 ، 12 - 13 .

– النبي سليمان يُدينُ الهدهد المتشكي من حبة ابتلعها :

مَا أَرَى الْحَبَّةَ إِلَّا سُرِقَتْ مِنْ بَيْتٍ تَمْلَهُ
إِنَّ لِلظَّالِمِ صَدْرًا يَشْتَكِي مِنْ غَيْرِ عِلَّةٍ (1)

ولم تخرج الحكم الختامية على لسان الراوي إلا في حالات قليلة حيث اتجه بها إلى المعتبر بحيث سجلنا تدخلا مباشرا للباث ودعوة إلى مشاركة المستقبل :

– في الموقف الواجب اتخاذه من الأعداء :

فَقُلْتُ فِي الْمَقَامِ قَوْلًا شَاعَا مَنْ حَفِظَ الْأَعْدَاءَ يَوْمًا ضَاعَا (2)

– وفي انخداع من لا يتصور انخداعه :

فَلَا تَثِقْ يَوْمًا بِذِي حِيلَةٍ إِذْ رُبَّمَا يَنْخَذِعُ الثَّغْلَبُ (3)

ويجدر أن نلاحظ أن حكم شوقي في حكاياته كحِكْمِهِ في سائر شعره – كما سنرى – شخصية لا ترجعنا إلى رصيد القيم الأخلاقية العربية التي عبرت عنها حكمهم ولا أمثالهم إلا في القليل النادر . ولكنها تنسجم مع روحها العام ، فهي توسع دائرتها بدون أن تكرر مدلولاتها الجزئية .

في هذا الجانب الدلالي الشخصي تكمن قيمة هذه الحكايات ، ولكنها تكمن في جانب الدال أيضا . ذلك أن الشاعر الترم في ضرب الحكمة في حكاياته بما التزم به في ضربها في غير الحكايات من متانة اللغة وقوة التعبير مما جعل لها طاقات إيحائية تتجاوز سائر الأبيات في الحكاية التي كانت لغتها في الغالب إخبارية . فكانت ملح ختام قلبا وقالبا .

ب – أساليب أخرى :

وإذا نظرنا في الحكايات التي لم تتوجهها الحكمة ، ألفينا الشاعر حريصا على حسن ختامها بأساليب أخرى لا تقل فعالية عن الحكمة .

منها ما حرص على ختامها بالمفرد الجامع لكلمها ، الملخص لمعانيتها الذي لا يصلح غيره صلاحيته للاعراب عن عبرتها .

فهذه الألفاظ التي كانت بمثابة ملح الختام عند شوقي في الحكايات هي ألفاظ متمكنة ، لأنها محورية تجمل ما تفرق من أخبار وتعين درس الاعتبار . وهذه التزعة إن لم تكن خاصة بهذه الحكايات فإنها فيها أغلب ظهورا وأبلغ أثرا منها في سائر « الشوقيات » ولا غرابة في ذلك فالشاعر أراد هذه الحكايات دروسا للنشء .

(1) ج 4 ص 153 ، 9 – 10
(2) ج 4 ص 152 ، 15
(3) ج 4 ص 180 ، 8

— حكاية موضوعها جناية الحسد ، ختمها بلفظ «الحسد» :

وَمَا لَهَا عِنْدِي مِنْ نَارٍ يُعَدُّ غَيْرَ الَّذِي سَمَّوْهُ قِدْمًا بِالْحَسَدِ (1)

— حكاية يبين فيها أن حرية الحمار إنما هي في قيده استعمال في آخرها ألفاظ «مِقْوَدِي» و«الوقد» و«تَقِيدًا» :

لَا بُدَّ لِي مِنْ عَوْدَةٍ لِلْبَلَدِ لِأَنِّي تَرَكْتُ فِيهِ مِقْوَدِي !
قَالَ : سِرْ وَالزَّمْ أَخَاكَ التَّوِيدَ فَإِنَّمَا خُلِقْتَ كَيِّ تَقِيدًا (2)

— حكاية ركزها على أن إشعاع العاقل ، وخلوده إنما هو بعمله ، كرر في خاتمتها لفظ «الضياء» ثلاث مرات وقفلها بلفظ «البقاء» :

إِنْ كَانَ فِيكَ ضِيَاءٌ إِنْ الثَّنَاءَ ضِيَائِي
وَأَنَّهُ لَضِيَاءٌ مُؤَيَّدٌ بِالْبَقَاءِ (3)

لكن هذه الألفاظ المتمكنة المحورية قد تتخذ ملحقاً للختام على سبيل التورية ، يقصد بها معنيان معا ، بوجه يجلي سعة طاقتها الدلالية وقدرتها على استيعاب مختلف جوانب المعنى المطروق .

— حكاية يبين فيها أن ما بالطبع لا يتغير ، فالحمار لا يبرح الحمق ، قفلها بلفظ «حمار» قاصداً به الحيوان المعروف ، وصفة الحمق في نفس الوقت ، على سبيل التورية :

وَهَلْ أَتَيْتُ عَظِيمًا ؟ فَقَالَ (أَيُّ الثَّعْلِبِ لِلْحِمَارِ) لَا يَا حِمَارُ ! (4)

— حكاية أخرى هلك فيها الحمار بسبب حمقه استعمال فيها الشاعر نفس اللفظ تورية :

وَأَتَيْتُ بِالثَّعْلِبِ لِلتَّائِبِينَ قَالَ فِي التَّعْرِيفِ بِالْمُسْكِينِ :
لَا جَعَلَ اللَّهُ لَهُ قَرَارًا عَاشَ حِمَارًا وَمَضَى حِمَارًا (5)

— وفي أخرى هلك الفأر الصغير بسبب تجوله بين الأمكنة العالية ، فاستعمل لفظ المعالي مقصودا به المعنى المادي والمعنى المجرد في نفس الوقت :

فَنَاحَتْ الْأُمُّ ، وَصَاحَتْ : وَاهَا إِنَّ الْمَعَالِي قَتَلَتْ فَتَاهَا ! (6)

ومن أساليب بناء ملحمة الختام في «الشوقيات» أن يجعلها الشاعر إشارة يعيد فيها كلاما على كلام يوحى بها أن الكلمة قيد لصاحبها ان خيرا فخير وان شرا فشر .

(1) ج 4 ص 174 ، 11 .

(2) ج 4 ص 175 ، 9 - 10 .

(3) ج 4 ص 176 ، 20 - 21 .

(4) ج 4 ص 181 ، 6 .

(5) ج 4 ص 137 ، 15 .

(6) ج 4 ص 133 ، 26 .

عمد إلى ذلك في حكاية « أمة الأرانب والقيل » حيث استعرض مواقف مختلفة كانت لمعشر الأرانب في مقاومة عدوهم القيل أولها موقف من :

نَادَى بِهِمْ : يَا مَعْشَرَ الْأَرَانِبِ
مِنْ عَالِمٍ وَشَاعِرٍ وَكَاتِبٍ (1)

وآخرها موقف مَنْ أَنْقَذَهُمْ بِرَأْيِهِ ، متخلياً عن التوقيع لصاحب الموقف الأول وقد أشار إليه معترفاً له بالفضل في ختام الحكاية قائلاً :

.....
فَصَاحِبُ الصَّوْتِ الْقَوِيّ الْغَالِبِ
مَنْ قَدْ دَعَا : « يَا مَعْشَرَ الْأَرَانِبِ » (2)

وختم بالإشارة كذلك حكاية « ملك الغربان وندور الخادم » . ففي أول الحكاية نبّه الخادم الملك إلى خطر محقق بالمملكة ، فأجاب الملك غير آبه ولا مكترث :

« أَنَا لَا أَنْظُرُ فِي هَذِي الْأُمُورِ »
أَنَا لَا أَبْصُرُ تَحْتِي يَا نُدُورُ (3)

لكن صرح المملكة لم يلبث أن 'ندك' فأقبل الملك على « ندور » يستشير في الحل ، فلم يكن من الخادم إلا الاعتبار :

قال : يَا مَوْلَايَ ، لَا تَسْأَلْ نُدُورُ
« أَنَا لَا أَنْظُرُ فِي هَذِي الْأُمُورِ » (4)

ومن الأساليب التي ركّز عليها الشاعر ملحة الختام في الحكاية : المقابلة . فكانت المقابلة تجمع المتضادين في آخر بيت : الحقيقة المعهودة والحقيقة التي سبقت الحكاية من أجلها مما يمكن من تقدير البعد الذي بين الحقيقتين والقيمة التي للحكاية في التنبيه على ذلك :

— البغل يدّعي أمام الحصان الطرب تحت راكبه فيجيبه الحصان مقابلاً بين الحقيقة والخيال (رقص البغل) « بقرة » (المهاز) :

لَمْ أَرِ رَقْصَ الْبَغْلِ تَحْتَ الْغَزَايِ
لَكِنْ سَمِعْتُ نَقْرَةَ الْمِهْمَازِ (5)

— الغراب الصغير يهلك إذ ألقته أمه في الجو بدون أن تستكمل تدريبه على الطيران ، فاستحقت تعليق الراوي ، وقد قابل في آخر بيت صنيعها بابنتها وصنيع والديها بها عندما كانت في سنه (ترفق والدك) لم ترفقي :

أَطْلَقْتَهُ ، وَلَوْ امْتَحَنَ
وَكَمَا تَرَفَّقَ وَالِدَا
تِ جَنَاحَهُ لَمْ تُطْلِقِي
كَ عَلَيْكَ لَمْ تَتَرَفَّقِي (6)

(1) ج 4 ص 142 ، 5 .

(2) المصدر نفسه ، 24 .

(3) ج 4 ص 135 ، 9 .

(4) المصدر نفسه ، 15 .

(5) ج 4 ص 182 ، 6 .

(6) ج 4 ص 193 ، 17 - 18 .

هكذا نرى أن ملحّة الختام في « الشوقيات » - على الحكمة قامت أم على أسلوب آخر - تتميز بعمق النظر ، ومثانة التركيب . فكان سائر أبيات الحكاية دونها في خدمتها وحدها . فعلا ، فإن معنى سائر الأبيات يتجهر فيها ولا يتبلور قبلها .

والمرور من الأقسام الروائية في الحكاية إلى ملحّة الختام يمثل في الحقيقة تجاوزا لمستوى من القول سطحي فقير إلى مستوى عميق ثري .

ولئن كان المستوى الأول لا يتّجه إلا إلى الأطفال المبتدئين ، ولا يطمع في أن يتوجّه إلى غيرهم ، فإن المستوى الثاني مشترك عام ، يلتقي فيه الناظرون كما يلتقي فيه سائر أبيات الحكاية . فمحلّة الختام مصبّ لأحداث الحكاية وملتقى لمختلف الناظرين في هذه الأحداث .

فيتجلى أن ملحّة الختام هي الصورة النظرية أو الصورة الروحية العميقة لأحداث الحكاية ووقائعها ، هذه الأحداث والوقائع تغدو في النهاية كالكسوة ، حشوها الملحّة ذاتها .

ففي ملحّة الختام يكمن فصل القول ، فما إن نصل إليها حتى نجدها محفوفة بهالة من أساليب الكلام تخفي معانيها وفي نفس الوقت تجليها . تعودنا من الشاعر ذلك حتى في سائر شعره ، إلى حدّ أنه يصحّ أن نقول إن العكس صحيح أيضا ، أي ما إن نجد اتجاهها واضحا إلى التفتّن في أساليب الكلام حتى نلقي زبدة القول وراءها .

هذا يسمح لنا بأن نقول في النهاية أن حكايات شوقي ليست شعرية في رأينا إلا بملحها الختامية . ففي هذه الملح يخلق الشاعر جوا من المثل العربية والروح الإسلامية في أساليب من القول لا تقلّ تقننا ولا سحرا عن أساليب شعره في غير الحكايات .

2 - المقدمة :

إذا لم تكن الحكاية في « الشوقيات » مجردة من الخاتمة عادة ، فإنها مجردة من المقدمة غالبا ، فلم نكد نجد إلا ستّ حكايات ذات مقدّمة نظرية تهيب القارئ لسير الأحداث .

وأكثر هذه الحكايات الستّ كانت مكتملة البنية فتضمنت إلى جانب المقدمة ، خاتمة .

لكن المقدمة في هذه الحالة لم يكن لها دور كبير في بناء الحكاية عادة مما يمكن من ربط استغناء الشاعر عن تصدير حكاياته بمقدّمات نظرية بعدم حاجة هذا اللون من الأدب إليها .

فمن المقدّمات ما كانت مداخل شكلية بحث ، لا صلة لها مباشرة بأحداث الحكاية كمقدمة حكاية « النعجة وأولادها » :

اسمعْ نَفَائِسَ مَا يَأْتِيكَ مِنْ حِكْمِي وافهمه فهمَ لَيْبٍ نَاقِدٍ وَاعٍ (1)

وقد لا يتجاوز دور المقدمة تعيين بعض أبطال الحكاية وموضوعها ، كمقدمة حكاية « الكلب والحمامة » :

حِكَايَةُ الْكَلْبِ مَعَ الْحَمَامَةِ تشهدُ لِلْجِنْسَيْنِ بِالْكَرَامَةِ (1)

ومن الحكايات ما كانت فيها المقدمة قائمة بنفس دور الخاتمة أي تتضمن عبرة الحكاية .

فعبارة حكاية « الصياد والمصفورة » هي في قوله من أبيات المقدمة :

مَا كُلُّ أَهْلِ الزُّهْدِ أَهْلُ اللَّهِ كَمْ لَا عَيْبٍ فِي الزَّاهِدِينَ لَا هِ (2)

وهي أيضا في الخاتمة :

إِنَّاكَ أَنْ تَغْتَرَّ بِالزَّهَادِ كم تحت ثوبِ الزُّهْدِ مِنْ صَيَّادٍ (3)

فيتضح أن تصدير الشاعر حكاياته بمقدمات نظرية نادر قليل ، وأن هذه المقدمات في حالة وجودها عديمة الدور في الجملة .

الاطِّسار :

1 - الحوار :

تطغى اللهجة الخطابية على لغة حكايات شوقي ، أولا لأنها حكايات شعرية ، وثانيا لأنها من الشعر العربي والشعر العربي لا يستسيغ الحوار. ولذلك لم يظهر عند العرب مسرح في القديم ، لا نثري ولا شعري ، ولا تطورت ملحمة .

وتطغى عليها من ناحية أخرى الصبغة الاخبارية التقريرية . فهي لا تصور أحداثا بصدد الوقوع بقدر ما تصف وضعيات ، تنقصها روح التمثيل المسرحي الغربي ، ولكنها تنسجم مع روح الأخبار المشرقية .

فإذا كان فيها ضعف مسرحي ، فليس من حيث هي حكايات وإنما من حيث أن الأدب العربي في عمومته لم يهضم أساليب هذا الفن الذي يراد أن يزرع فيه بالقوة ، وبالتالي فليس تجردها من روح هذا الفن ضعفا جوهريا في ذاتها ، وإنما هو ضعف بالنسبة إلى ما جرت عليه الحكايات الغربية .

لا نريد إذن أن نعتبر هذا تقيصة في حكايات شوقي ولا في أدب العرب . كل ما في الأمر أن الشاعر أخفق في محاولة زرعة في شعره على الوجه الذي يقتضيه ذوق أهل الغرب في شعرهم .

(1) ج 4 ص 173 .

(2) ج 4 ص 125 ، 3 .

(3) المصدر نفسه ، 21 .

ومع هذا فإن شوقي وفق في اخراج بعض الحكايات مخرجاً مسرحياً من حيث أقامها على حوار لا يخلو من نخة وحيوية كالحوار التالي في حكاية الصياد والعصفورة ، بعد مقدمة نظرية ذات خمسة أبيات وقبل خاتمة ذات ثلاثة أبيات :

- | | | |
|----|--|---|
| 6 | أَلْقَى غُلَامٌ شَرَكًا يَصْطَادُ | وَكُلُّ مَنْ فَوْقَ الثَّرَى صَيَّادُ |
| 7 | فَانْحَذَرَتْ عَصْفُورَةٌ مِنَ الشَّجَرِ | لَمْ يَنْهَهَا النَّهْيُ ، وَلَا الْحَزْمُ زَجَرَ |
| 8 | قَالَتْ : سَلَامٌ أَيُّهَا الْغُلَامُ | قَالَ : عَلَى الْعَصْفُورَةِ السَّلَامُ |
| 9 | قَالَتْ : صَبِيٌّ مُنَحْنِي الْقَنَاءَ ؟ | قَالَ : حَنْتَهَا كَثْرَةُ الصَّلَاةِ |
| 10 | قَالَتْ : أَرَأَيْكَ بِأَدَى الْعِظَامِ | قَالَ : بَرْتَهَا كَثْرَةُ الصِّيَامِ |
| 11 | قَالَتْ : فَمَا يَكُونُ هَذَا الصُّوفُ ؟ | قَالَ : لِبَاسُ الزَّاهِدِ الْمُوصُوفِ |
| 12 | سَلِيٍّ إِذَا جَهَلْتَ عَارِفِيهِ | فَابْنُ عُبَيْدٍ وَالْقُضَيْلُ فِيهِ |
| 13 | أَمْشِ فِي الْمَرْعَى بِهَا ، وَأَتَكِّي | وَلَا أَرُدُّ النَّاسَ عَنْ تَبَرُّكِ |
| 14 | قَالَتْ : أَرَى فَوْقَ التُّرَابِ حَبًّا | فَمَا اشْتَهَى الطَّيْرُ وَمَا أَحَبًّا |
| 15 | قَالَ : تَشَبَّهْتُ بِأَمَلِ الْخَيْرِ | وَقُلْتُ أَقْرَى بِأَيْسَاتِ الطَّيْرِ |
| 16 | فَإِنْ هَدَى اللَّهُ إِلَيْهَا جَائِعًا | لَمْ يَكُ قُرْبَانِي الْقَلِيلُ ضَائِعًا |
| 17 | قَالَتْ : فَجُدْ لِي يَا أَخَا التَّنْسُكِ | قَالَ : الْقُطَيْبِ . بَارَكَ اللَّهُ لَكَ |

تميز الحوار في هذا المشهد بالخصائص التالية :

- كانت فيه تدخلات متعددة من جانبيين زواج الشاعر فيها بين « قال » و « قلت » فأخرجه سريعاً مجرداً من كل اعتبار في المبادرة بالسؤال ومن كل تراخ في ردود الفعل .
- وكان لكل تدخل فيه مقابل يفي بالحاجة العاجلة ويمهد للغاية الآجلة ، ولم يكن فيه انقطاع ولا استراحة ، بحيث برهن عن طبعية عند العصفورة وعن استعداد مسبق عند الصياد .
- وكانت تدخلات العصفورة فيه قصيرة موجزة عادة ، أما تدخلات الصياد فكانت قصيرة في البداية ثم أخذت تطول شيئاً فشيئاً لبعث الاطمئنان في نفس العصفورة واستدراجها .
- وقد خضع الحوار فيه لتدرج واضح فمن الحديث عن صفة الصياد إلى الحديث عن هيئته إلى الحديث عما كان بين يديه .
- وكانت تدخلات العصفورة استفهامات مجردة من الأداة في بداية الحوار خاصة ، مما أخرج هذه الاستفهامات إلى معنى الاقرار مشفوعاً بمعنى الاستغراب ، بحيث كانت مستعدة نفسياً للعطف على الصبي وللوقوع في شركه . ولما تقدم الحوار ورد على لسانها استفهامان كلاهما بأداة « ما » لمجرد الاستخبار دلالة على أن في الموقف بعض الغموض . أما تدخلات الصياد فكانت كلها مبنية على تدخلات العصفورة بناءً معنوياً دقيقاً . فالصياد في أجوبته لا يستعيد عناصر التفصيل التي اعتمدها ، وإنما يكتفي بالتعليق عليها تقوية لطاقة

التضليل فيها فالقناة والعظام والصوف والعصا والحبّ اتخذها الصياد عناصر تضليل ، وهي ترد على لسان العصفورة ولا يرد أي منها على لسانه . فهي وسائل يريد إخفاءها للوصول إلى غايته ، ثمّ هو لا يريد التّماذي في التحليل بقدر ما يريد أن يدخل بالعصفورة في مراوغات مضلّة . هذا كان له دور كذلك في إيجاز التدخلات واختصار المسافة إلى الفخ ، وتقوية نشاط الحوار نفسه (1) .

لكنّ حيوية حكايات شوقي بصفة عامة ذهنية أكثر منها مرئية محسوسة ، وقائعها مروية للذهن أكثر من كونها منصبة للعين .

بهذه التّرة تتنافى حكايات شوقي مع حركيّة المسرحيّة الغربيّة ، وتتماشى مع رقابة الخطبة العربيّة . فلقد حرص شوقي في حكاياته على طابع الأصالة العربيّة والعبقريّة المشرقيّة حتّى لم يبق له مجال فيها للتوفيق دائماً في ضمّ مظاهر العبقريّة الغربيّة إليها .

2 - الزمن :

استعمل شوقي في عموم حكاياته الماضي المطلق ، هو الماضي الروائي لا يتزلّ الحكايات في أزمنة معيّنة بقدر ما يساعد على الإخبار بالوقائع .

هذا الماضي يتّضح عادة من الطالع وكثيراً ما دخل الشاعر في الحكاية بفعل « كان » في الماضي خالقاً بذلك جواً من المآثر وحنيناً إلى أصول وهمية :

— كان للغربان في العصر ملكك — وله في النخلة الكبرى أريك (2)

— كانت النملة تمشي — مرة تحت المقطم (3)

— كان بروض غصن ناعم — يقول : جلّ الواحد المنفرد (4)

حتى في الحالات التي استعمل فيها صيغة المضارع في أفعال أخرى فإنه لم يخرج عن الماضي المطلق :

— يُقال :

يُقال : كانت فأرة الغيطان تيه بابتنيها على الفيران (5)

يُقال : إنّ اللبث في ذي الشدة رأى من الذئب صفا المودة (6)

— يحكون :

يحكون أنّ أمّة الأرائب قد أخذت من الثرى بجانب (7)

(1) ج 4 ص 125 . وانظر كذلك الحوار في : ج 4 ص 132 ، وج 4 ص 175 .

(2) ج 4 ص 135 .

(3) ج 4 ص 138 .

(4) ج 4 ص 156 .

(5) ج 4 ص 133 .

(6) ج 4 ص 164 .

(7) ج 4 ص 142 .

لكن قد يتفق أن يضبط الشاعر هذا الماضي ، كما لو كانت وقائع الحكاية حصلت فعلا وذلك للإيحاء بإمكانية وقوع مثلاتها، وتنشيطا للاعتبار بها فيعين لها إطارا مكانيا كما في قوله وقد أورده بعد بيت أول وعظمي قدمه على لسان الراوي :

كَانَتْ عَلَى زَعْمِهِمْ فِيمَا مَضَى غَنَمٌ بِأَرْضِ بَغْدَادَ يَرعى جَمْعَهَا رَاعٍ (1)
أو هو يجعل عليها صبغة الواقع بأفعال خاصة تدل على سابق مشاركته هو فيها ، وعلى أن ما يرويّه مستوحى من تجربة شخصية :

– فعل « سمع » :

- سَمِعْتُ بِأَنَّ طَاوُسًا أَتَى يَوْمًا سُلَيْمَانًا (2)
- سَمِعْتُ أَنَّ فَارَةَ أَتَاهَا شَقِيقُهَا يَنْعَى لَهَا فَتَاهَا (3)

– فعل « أنبأ » :

- أَنْبِئْتُ أَنَّ سُلَيْمَانَ الزَّمانِ وَمَنْ أَصْبَى الطَّيُورَ، فَنَاجَتْهُ وَنَاجَاهَا (4)

– فعل « رأى » :

- وَمَذِهِ وَأَقَعَةٍ مُسْتَفْرِبَةٍ فِي هَوَسِ الْأَفْعَى وَخُبْثِ الْعَقْرَبَةِ رَأَيْتُ أَفْعَى مِنْ بَنَاتِ النَّيْلِ (5)

3 – قضايا لغوية :

نشير في هذا الفصل إلى مظاهر لغوية كانت بارزة بصفة خاصة في الحكايات لتبسيط واضح قصد إليه الشاعر . هذا التبسيط وصل بلغة الشاعر في بعض المواطن إلى شيء من الضعف مرجعه إلى مترع الشاعر في هذه الحكايات فإنه إخباري بحت ، اتخذت فيه اللغة مجرد وسيلة لتعليم أصول الأخلاق الفاضلة ، وإلى وضعية الجمهور الذي وضعت له ، فإنه جمهور صغير السن مبتدئ .

وأبرز هذه الظواهر من حيث تخصصها بالحكايات ، استهلال الشاعر الحكاية بالجملة الاسمية التي يكون مبتدؤها نكرة محظرة واقعا في الصدارة ، مرتبة الأصلية :

- ظَبْيٌ رَأَى صُورَتَهُ فِي الْمَاءِ فَرَقَعَ الرَّأْسَ إِلَى السَّمَاءِ (6)
- قِرْدٌ رَأَى الْفِيلَ عَلَى الطَّرِيقِ مُهْرُولًا خَوْفًا مِنَ التَّغْوِيْقِ (7)

- (1) ج 4 ص 151 ، 2 .
- (2) ج 4 ص 154 .
- (3) ج 4 ص 183 .
- (4) ج 4 ص 127 .
- (5) ج 4 ص 130 .
- (6) ج 4 ص 136 .
- (7) ج 4 ص 140 .

– فَأَرَى الْقِطْعَ عَلَى الْجِدَارِ مُعَدَّبًا فِي أَضْيَاقِ الْحِصَارِ (1)
– بَغْلٌ أَتَى الْجَوَادَ ذَاتَ مَرَّةٍ وَقَلْبُهُ مُمْتَلِيٌّ مَسْرَةً (2)

فمجيء ذلك في مستهل الحكاية يعرب عن نزعة الشاعر إلى تقرير جملة من الوضعيات . هذه الوضعيات التمهيدية تبدو ضرورية لتنشيط الأحداث بعد المقدمة .

ومما تجدر ملاحظته في هذا الصدد استعمال الشاعر في الحكاية أساليب الربط بوجه يدل على أن دورها في تصوير التسلسل المنطقي والتعبير عن دقائق الزمن كبير .

ولقد أشرنا إلى أن حكايات شوقي يكتنفها الماضي المطلق في عمومها ، ولكننا لمسنا بين أحداثها الجزئية مراتب تصور تراخي هذه الأحداث بعضها عن البعض الآخر ، فيدخل في بنائها من هذه الناحية عامل الزمن لأنها تكون حكايات تخضع أحداثها في الترابط لما لا تخضع له أحداث الشعر غير القصصي عادة .

وسنوسع هذه النقطة في محلها من باب الربط (3) ، ولذلك نكتفي هاهنا بمثال واحد ياتيّ نجمل القول فيه فنلاحظ أن ثلث كامل استعمالات الرابط « ثم » في « الشوقيات » كانت في الحكايات بمعدل 2% من أبياتها ، بينما كانت ثلث الاستعمالات في بقية أشعار « الشوقيات » بنسبة استعمال واحد كل 400 بيت . واستعملت في أشعار كانت عادة ذات منازع قصصية .

والرابط « ثم » يعبر عن التراخي بين حدثين أو قضيتين ، فهو إذن معبر عن معنى في الزمن دقيق ، فلذلك استعمل حيث دعت الحاجة إلى استعماله بصفة طبيعية وذلك في الحكايات وقل استعماله في غيرها . ويكثر في هذه القصص حذف « أن » و « أن » المصدريتين بالنسبة إلى ما كان عليه في سائر أشعار « الشوقيات » :

– وَكَانَ ذَاكَ الْقِرْدُ نِصْفَ أَعْمَى يُرِيدُ يُحْصِي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا (4)
– لَكِنَّهُ خَالَفَ الْإِشَارَةَ لَمَّا أَرَادَ يُظْهِرُ الشَّطْرَةَ (5)
– لَمْ تَحْمِلِ الْجِبَالَ مِثْلَ حَمَلِي أَظُنُّ مَوْلَايَ يُرِيدُ قَتْلِي (6)

فقد حذف في قوله « يريد يحصى » في الأول و « أراد يظهر » في الثاني ، و « أظن مولاي يريد » في الثالث .

(1) ج 4 ص 152 .

(2) ج 4 ص 182 .

(3) انظر فصل الرابط « ثم » من القسم الثالث .

(4) ج 4 ص 140 ، 2 .

(5) ج 4 ص 157 ، 6 .

(6) ج 4 ص 178 ، 3 .

وهذا يندرج في نطاق نزعة تبسيط اللغة ، ومجاراة الجمهور ، المتقبل في مستواه «أن» ، و«أن» ، ككل أساليب الربط ، من مطعمات لغة المنطق ومن وسائل التعبير عن تشعب الأفكار ، مما لا حاجة به أكيدة في هذه الحكايات .

هذا إلى جانب استعمالات متنوعة عديدة ، ضعف فيها تعبير ، أو أجزى فيها استعمال ما غير غالب على الوجه المستعمل عادة ومن ذلك :

— فَأَنْتَ تَدْرِي لِي الْوَفَا فِي الْوَدَادِ (1)

— فَأَعْطِينِي قَفَاكَ (2)

— مَا نَطَقْتَهُ السُّنُّ التَّجْرِبِ (3)

— لَعَلَّ أَنْ تُشْرَ بِالْجَمِيلِ (4)

— النيل — فاسمع وافهم الحديث — يعطي.. (5)



الخاتمة :

لا يجوز بعد هذا التحليل أن نوافق من يذهب إلى أن حكايات شوقي ضعيفة القيمة بصفة مطلقة . نعم هي ضعيفة بالنسبة إلى الحكاية عند الغربيين في حركيتها وبنائها ، في إطارها وحوارها وأحيانا في لغتها . لكنها تغلّ قوة في ذلك إذا قيست بطبيعة الشعر العربي ومميزاته الخاصة ، ولها فوق ذلك قيمة تاريخية لا تنكر ، وقيمة تعليمية لا تجحد ، وقيمة أخلاقية عامة جليلة في أحد الجانبين الشخصيين فيها : أهدافها وعبرها التي جسستها الملح الختامية .

ان نظم القصص المثلّية في قالب حكايات شعرية شخصية ، ظاهرة أدبية خلقها شوقي في البيئة العربية ، وجسمها في كثير من اللوحات . لكنها ظاهرة لم تتبع . فقد انطلقت معه وتوقفت عنده . وبذلك يبقى شوقي لافونتين العرب بلا منازع (6) .

(1) ج 4 ص 132 ، 2 .

(2) ج 4 ص 144 ، 20 .

(3) ج 4 ص 125 ، 5 .

(4) ج 4 ص 129 ، 7 .

(5) المصدر نفسه ، 10 .

(6) حل خلاف مع شارل بلا حيث يقول — وقد غفل عن شوقي — « مازال الادب العربي في انتظار شاعر كلافونتين » ، دائرة المعارف الاسلامية ، فصل « حيوان » .

الباب الثاني الهيكل الداخلي

الفصل الأول التراكيب

التقديم والتأخير :

ان الحكم بمرونة لغة من اللغات أو تصلبها لا يتسنى إلا بالنظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر فيها وإلى مدى مجاوزتها . فمما يميز فصائل اللغات بعضها عن البعض ، نظام ترتيب العناصر من ناحية وألوان تغيير الترتيب من ناحية أخرى . وما كان ترتيب العناصر ليكون مشكلا لولا أنه عرضة للتغيير . والتغيير ليس مجرد عارض فيه ، وإنما هو مطرد ، بل انه قوام أغلب الكلام الذي تتجسم فيه أية لغة من اللغات .

ولا تنحصر أهمية دراسة الجملة من هذه الناحية في التعرف على التقاليب الممكنة التي يخرج فيها الكلام ، بل تتجاوز ذلك إلى التعرف على الجملة ذاتها بالاعتماد على عناصرها المكونة وإلى خصائص البنية فيها ووجوه ارتباطها ببقية أجزاء الكلام وإلى النظام العام المحرك للغة . وإذا كان لدراسة أصول ترتيب العناصر فضل تعيين ما تولد في اللغة المدروسة من قوانين مجردة تنظم أشكالها الملموسة في كلياتها ، بدون أن يؤهل ذلك إلى دراسة الأساليب المتنوعة في استخدام اللغة ، اللهم إلا إذا اعتمد الاحصاء المستقصى الكامل ، فإن دراسة مظاهر ترتيب العناصر في الكلام بالاختصار على مواطن التغيير ، له فضل الكشف عن مختلف الأساليب . غير أن تغيير الترتيب في العربية قد يقتضيه التركيب النحوي ويوجبه لسبب من الأسباب ، فيفقد بذلك طابع التجوز ويعتبر من مكملات نظام الترتيب الأصلي في عناصر الكلام . وليس بالعسير حصر الحالات التي يجب فيها ما يجب من تغيير في الترتيب ، ولكن العسير هو حصر غير ذلك من حالات التغيير . ولذلك

اخترنا - لدراسة أسلوب شاعر ، وللتعرف على طاقات اللغة التي ينظم بها - أن تقتصر على دراسة مظاهر تغيير الترتيب من ناحية وعلى ما كان فيه التغيير غير واجب ليس إلا .

ولم نر في دراسة خصائص التغيير في ترتيب العناصر بالاعتماد على أنواع العناصر المغيرة عن مراتبها أو بنائها أو وظائفها العملية وصفية تذوب وراءها أهم ضالة الباحث في الأسلوب من هذه الناحية ألا وهي مقتضيات تغيير الترتيب وأهدافه ، فعالجنا المقتضيات والأهداف فوجدناها في « الشوقيات » صنفين : صوتية ومعنوية .

المقتضيات الصوتية :

وكل ما اتصل بالوقع الحسي هو في الكلام من المقتضيات الصوتية . والكلام لا يرسله اللسان إلا لسمع ، ولا تقيده الكتابة إلا ليقرأ فيسمع . قد تقرأه العين وحدها ولا يجهر به لسان ، ولكنه لا يصل إلى المدارك إلا بعد تصور جرسه .

ومن ألوان تغيير ترتيب العناصر في « الشوقيات » ما اقتضاه من الناحية الصوتية مقطع البيت ، ومنها ما تطلبه التوازن المراد اخضاع عناصر الكلام له ، ومنها ما استدعاه اجتناب الثقل .

فشان شوقي في الحالة الأولى أن يرصد لفظاً ما للقافية ، فيجمله مقطعا ينتهي به البيت ويتزوج به الكلام في غير مرتبته النحوية :

بتأخير المبتدأ في الجملة الاسمية :

- تُسَمِعُ الْأَرْضُ قَصِيرًا حِينَ قَدَعُوْا وَعَقِيمٌ مِّنْ أَهْلِ مِصْرَ الدَّعَاءُ (1)

وقد قوى القطع في هذا البيت التصدير باستعمال مادة المقطع (تدعو) في الحشو قبل المقطع نفسه (الدعاء) .

- دَوَائِتَ مُتَنَدِّا ، وَدَاوُوا طَفْسَرَةً وَأَخَفْتُ مِّنْ بَعْضِ الدَّوَاءِ الدَّاءُ (2)

وبتأخير شوقي المبتدأ (الداء) في هذا البيت أخر المفضل - وهو المبتدأ نفسه - على اسم التفضيل والمفضل عليه .

وقد عمد إلى نفس التركيب ولكن في جملة فعلية وردت جواب ظرف فقال .

لَمَّا أَنَاخَتْ عَلَى تَامُورِكَ انْفَجَرَتْ أَزْكَى مِنَ الْوَرْدِ، أَوْ مِنْ مَائِهِ الْوَرْدُ (3)

فأخر «الورد» وهو فاعل وفي نفس الوقت مفضل ، وتأخير «هنا من حيث هو مفضل لا من حيث هو فاعل» .

(1) ج 1 ص 17 ، 129 .

(2) ج 1 ص 34 ، 77 .

(3) ج 3 ص 62 ، 46 .

ومن ذلك تأخير الفعل في الجملة الفعلية على كل العناصر واختياره لقطع البيت كما في البيتين التاليين ، وقد قلب فيهما ترتيب العناصر قلباً تاماً :

- فَمَا زِلْتَ جَارَ الْبِرِّ ، وَالسَّيِّدَ الَّذِي
إِلَى فَضْلِهِ مِنْ عَدْلِهِ الْجَارُ يَهْرَبُ (1)
– وَهُوَ الصَّنَاعُ يَصُوغُ كُلَّ دَقِيقَةٍ
وَأَدَقَّ مِنْكَ بَنَانُهُ لَمْ تَصْنَعْ (2)

وقطع الشاعر بالفعل كذلك قوله :

فَوْقَ الْأَسِيرَةِ وَالْمَنَا بِرِقْطُ لَمْ تَتَرَجَّلِ (3)

وقد تكلف في سبيل ذلك تقديم المؤكّد (قط) على المؤكّد .

وقد يكون تغيير ترتيب العناصر في « الشوقيات » من مقتضيات توازن ، قصد الشاعر إخضاع شقّي التركيب له ، كما في تقديم الصفة على الموصوف في المثالين التاليين :

- وَيَفْلُ مِنْ هُوجِ الرِّيحِ عَزَائِمًا وَيَدُكُ مِنْ مَوْجِ الْبَحَارِ جِبَالًا (4)
– لِلصَّالِحَاتِ عَقَائِلُ السُّوَادِي هَوَى فِي الصَّالِحَاتِ (5)

ففي الأول قدم « هوج » على « الرياح » لجعل مترلتها في الصدر هي مترلة « موج » في العجز فتستقيم له بذلك المناسبة بين تقطيع المصراعين ، وفي الثاني قدّم « الصالحات » على « العقائل » ليكون لفظها مطلقاً كما كان مقطوعاً فيستحكم له التوازن بهذا التصدير .

وقد حصل الشاعر على التوازن في البيت في حالات أخرى باستعمال تركيبين متماثلين في النوع والوظيفة – لكنهما يختلفان في البنية ، فعناصر الأول على ترتيب أصلي وعناصر الثاني على عكسه ، ومن ذلك :

- يَرْمِيكَ بِالْأَمَمِ الزَّمَانُ وَتَارَةً بِالْفَرْدِ وَاسْتَبْدَادِهِ يَرْمِيكَ (6)
– فَإِذَا شَاءَ فَالْرَقَابُ فِدَاهُ وَيَسِيرُ إِذَا أَرَادَ الدَّمَاءُ (7)

فتقديم الجار والمجرور على كامل عناصر الجملة الفعلية في عجز البيت الأول مكّنه من الاحتفاظ بنفس اللفظ (يرميك) في المطلع والمقطع وإبرازه بترديده ، وتخصيص حشو البيت للعناصر الثانوية . ومكّنه تقديم جملة جواب الشرط في عجز البيت الثاني من تخصيص صدر البيت وذيله للشرط وقد عبر عنه بإمكانيتين

- (1) ج 1 ص 42 ، 248 .
(2) ج 2 ص 60 ، 8 .
(3) ج 1 ص 176 ، 4 .
(4) ج 1 ص 185 ، 21 .
(5) ج 1 ص 102 ، 28 .
(6) ج 1 ص 163 ، 58 .
(7) ج 1 ص 17 ، 45 .

مختلفتين ، وحشوه للجوايين ، وقد قوى هذا التوازن اللهجة الملحمية في البيت ، وإن لم يتجرد تركيب العجز من تعقد نتيجة تكلف التوازن .

وقد يترع الشاعر إلى التغيير في ترتيب العناصر بداعي تجنب الثقل وتخفيف الوقع . والثقل في الكلام يكون إذا طالت بعض عناصره وقصرت بعض عناصره الأخرى معا .

فلتجنب الثقل ولجعل العنصر القصير يحتفظ بكل قوته الدلالية غير في قوله :

- من قلّ جيشٍ، ومن أنقاضٍ مملكةٍ ومن بقية قومٍ جثتٍ بالعجبِ (1)
– صدرُ البيانِ له إذا التقتِ اللغى وتقدم البلقاءُ والفصحاءُ (2)

فقد سلم سياق الجارات والمجرورات الكثيرة المتعاطفة في البيت الأول في غير مترلتها الأصلية من الفتور الذي كان عرضة إليه وذلك بفضل الفعل الذي جاء يقطع سلسلة التعداد التي ما كانت لتقطع ، وقد احتفظ الفعل في نفس الوقت بمترلته القوية في الجملة . وكذلك شأن جواب الشرط في البيت الثاني فإنه بتقدمه أغنى من الانتظار المملّ وفي نفس الوقت احتفظ بقيمته الكاملة في التركيب .

الأهداف المعنوية :

أما الأهداف المعنوية فهي لطائف المعاني التي نرى أن التقديم والتأخير كان لتأديتها أولا ، ولم يستدعها عامل صوتي ظاهر .

والمعاني المقصودة هي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتريدها تدقيقا وتأكيذا . ووجدنا أن هذا التدقيق في « الشوقيات » كان بالتخصيص في أغلب الحالات .

فنكاد نعتبر إفادة التقديم والتأخير التخصيص – إذا لم تستدعها الأصوات في « الشوقيات » – هو الأصل فيهما . وحصول هذا المعنى إنما هو بتقديم الجار والمجرور خاصة ، مهما كانت وظيفتهما في الكلام . وقد لاحظنا ، أن أكثر ما جاء من ذلك في شعر شوقي كان الجار والمجرور يحتلان فيه صدارة الصدر أو صدارة العجز .

- ولأى الله من مشى بصليبٍ في يديه ، ومن مشى بهلالٍ (3)
– فقلّ لبانٍ بقولٍ ركنٍ مملكةٍ على الكتابِ يبني الملكُ لا الكتبُ (4)
– فيه احتَمَى استِقلالُها وبِهِ تحصَّنَ وامتنعَ (5)

(1) ج 1 ص 59 ، 77 .

(2) ج 1 ص 34 ، 49 .

(3) ج 1 ص 188 ، 35 .

(4) ج 1 ص 59 ، 16 .

(5) ج 1 ص 158 ، 7 .

ففي البيت الأول قدم الجار والمجرور (إلى الله) وقد وقع خبرا في جملة إسمية ، وفي الثاني يهمننا تقديمه (على الكتاب) على الفعل ونائب الفاعل ، وفي الثالث تقديمه (فيه ثم به) على الفعل والفاعل ، وقد وقع الجار والمجرور في البيتين الأخيرين فضلا .

ومن مظاهر التقديم والتأخير الشائعة في « الشوقيات » تقديم الصفة على الموصوف لإبرازها ولفت النظر إليها وتعيين الوجهة الحقيقية في النظرة إلى الأشياء . ومن هذا الباب تقديمه « المئة » على « السنين » في قوله :
ذَكَرُوكَ بِالْمِئَةِ السِّنِينَ ، وَإِنَّهَا عُمْرٌ لِمِثْلِكَ فِي النُّجُومِ قَصِيرٌ (1)

فإن تقديم العدد على المعدود في هذه الحالة هو من باب تقديم الصفة على الموصوف ، لبيان تفوق العنصر المقدم على المؤخر في القيمة .

والجدير بالذكر أن كثيرا من حالات تقديم الصفة على الموصوف في « الشوقيات » اقتضاها المقطع في البيت وإن لم تفقد قوتها في إبراز الصفة إذ كثيرا ما اتضح أن الموصوف مرصود للقافية ، فتقدم على الصفة ، فيبرز هو بالمقطع وتبرز هي بالتقديم .

ومن ذلك قوله :

وَإِذَا جَمَعَتِ الطَّيِّبَاتِ رَدَدَتْهَا لِعَتِيقِ خَمْرٍ أَوْ قَدِيمٍ وَدَادٍ (2)

فلإى جانب تغيير الشاعر الترتيب في قوله (عتيق خمر) نجد تغييرا في قوله « قديم وداد » حيث كان لفظ « وداد » مقطعا .

أما في قوله :

سَمَاؤُكَ يَا دُنْيَا خَدَاعُ سَرَابٍ وَأَرْضُكَ عَمْرَانٌ وَشَيْكَ خَرَابٍ (3)

فقد برزت كل عناصر التركيبين (خداع سراب / وشيك خراب) لورودهما في بيت هو طالع القصيدة إلى جانب بروز بقية عناصر البيت بالمقابلة بين السماء والأرض وتناسب التقطيع بين عناصر كل من المصراعين ، فخرج هذا الطالع مشحونا بكتلة مكثرة من طاقات التعبير ، ستفجر في القصيدة وتنشع على كل أطرافها .

ومن التراكيب النادرة في « الشوقيات » استعمال الشاعر التركيب الوصفي أصلي الترتيب في أحد شقيه ومغير الترتيب في الآخر كما في قوله :

تَجَاذِبَاهُمُ كَمَا شَاءَ بِمُخْتَلَفٍ مِنْ الْأَمَانِيِّ وَالْأَحْلَامِ مُخْتَلِبٍ (4)

(1) ج 3 ص 71 ، 2 .

(2) ج 1 ص 133 ، 22 .

(3) ج 3 ص 29 ، 1 .

(4) ج 1 ص 59 ، 43 .

فالمشعر قوله « الأمانى والأحلام المختلفة المختلة » ، لكن الشاعر غير الترتيب فأبرز الصفتين معا ، وخلق توازنا في البيت ، وعبر بقوة عن اشتراك الموصوفين (الأمانى والأحلام) في الصفتين (مختلف ومختل) معا .

ومن طريف ما لاحظنا في شعر شوقي ظاهرة تقديم المفعول المطلق في كثير من حالات وروده جملة خاصة (1) على كامل عناصر الجملة الفعلية لإبراز مقابلة ، أو إبراز شبه ، فمنما أبرز فيه المقابلة :

- وَكَمَا تَرَفَّقَ وَالْيَدَا لِكَ عَلَيْكَ لَمْ تَتَرَفَّقِي (2)
- يَلْزَمُهَا نَهَارَهَا وَقَلْزَمُهُ وَمِثْلَمَا يُكْرِمُهَا لَا تُكْرِمُهُ (3)

والبيت الأول من حكاية والثاني من أرجوزة عائلي وكلاهما من « ديوان الأطفال » . فالذي سمح للشاعر بهذا التغير في ترتيب العناصر هو كتابته للأطفال .

ومما أبرز فيه الشبه :

- مَا كَانَ ضَرَّتِي لَوْ امْتَشَلْتُ وَمِثْلَمَا قَدْ فَعَلُوا فَعَلْتُ ؟ (4)
- كَمَا وَلِدْتُكُمْ عَلَى أَعْرَافِهَا وَلَدْتُ فِي سَاحَةِ الْحَرْبِ لَا فِي بَاحَةِ الرَّحْبِ (5)
- وَلَيْتَ الَّذِي قَاسَتْ مِنَ الْمَوْتِ سَاعَةً كَمَا رَاحَ يَطْوِي الْوَالِدِينَ طَوَامَا (6)
- وَأَقْبَلَ مِنْ شَبَابِ الْقَوْمِ جَمْعٌ كَمَا بَنَى الْكُهُولُ ، بَنَى وَشَادَا (7)

وإذا كان البيت الأول من حكاية في « ديوان الأطفال » ، فإن الأبيات الثلاثة الباقية من غير « ديوان الأطفال » .

ويأتي تغير الترتيب في « الشوقيات » كثيرا لتحميل أحد عناصر التركيب وظيفتين اثنتين معا ، فيقوى بذلك دوره وينحصر فيه الاهتمام . وقد يكون العنصر المزدوج الوظيفة مفردا كما يكون جملة .

فمن ضروب ثنائية الوظيفة في المفردات :

- مَنَابَا أَبَى اللَّهَ إِذْ سَاوَرَتْكَ فَلَمْ يَلْقَ نَابِيَهُ ثُعْبَانُهَا (8)

(1) وجدنا مثالين اثنين قدم فيهما المفعول المطلق المفرد ، انظرهما في : ج 1 ص 42 ، 84 و ج 4 ص 21 ، 49 .
(2) ج 4 ص 193 ، 18 .
(3) ج 4 ص 100 ، 4 .
(4) ج 4 ص 162 ، 13 .
(5) ج 1 ص 59 ، 59 .
(6) ج 2 ص 109 ، 4 .
(7) ج 4 ص 14 ، 32 .
(8) ج 1 ص 262 ، 11 .

فلفظ « منايا » مفعول به قدّم على فعله وفاعله (أبى الله) بدون استعمال ضمير المطابقة ، فاحتفظ بفضل ذلك بإمكانية قيامه بوظيفته المسند لمسند إليه مخوف :

— كَرِيمُ الظُّبَا لَا يَقْرُبُ الشَّرَّ حَدُّهُ وفي غيره شَرُّ الْوَرَى وَمَعَاطِبُهُ (1)

في هذا البيت تقدّمت الصفة (كريم) على الموصوف (الظُّبَا) فاكسبت بهذا التغير وجهين : وجهها تعود فيه على الممدوح وهو الملك ادوارد ، بمعنى الجود ، وآخر تعود فيه على الظُّبَا بمعنى ارتفاع القيمة . وتحصل ثنائية الوظيفة لبعض المفردات في تراكيب لا يَصَحُّ أن نتحدث فيها عن تغير حقيقي في عناصر الترتيب الا على سبيل التجوُّز ، وأمثلة ذلك كثيرة منها :

— وَمَا الْقَتْلُ تَجَا عَلَيْهِ الْبِلَادَ وَلَا هِمَّةُ الْقَوْلِ عَمْرَانُهَا (2)

— وَجَدْتُهَا فُرْصَةً تُلْقَى الْجِبَالَ لَهَا إِنَّ السِّيَاسَةَ فِيهَا الصِّيدُ وَالطَّرْدُ (3)

— مَحَبَّةُ اللَّهِ الْقَاهَا ، وَهَيْبَتُهُ عَلَى ابْنِ آمِنَةٍ فِي كُلِّ مُصْطَدِمٍ (4)

فورد كلٌّ من « القتل » في الأول ، و« السياسة » في الثاني ، و« محبة » في الثالث مسندا إليه نحويا ، ولكن وظيفته الأصلية غير المسند إليه ، فالأول والثاني كلاهما مجرور ، والثالث مفعول به . وبالنظر إلى هذه الوظائف الأصلية المتظرة يجوز لنا التحدث عن تغير في الترتيب ، وكذلك بسبب الأثر الظاهر الذي يتركه ازدواج الوظيفة في معنى البيت . فكلّ هذه العناصر الثلاثة أصبح محورا للحديث بما أنه مسند إليه بعدما كان دون ذلك قيمة .

أما في الجملة فيبدو أن ثنائية الوظيفة لا تلحق الا العناصر المغيرة عن مرتبتها والتي أصلها الالتحام البنيوي المتين مع بقية العناصر .

هكذا فإن هذه ظاهرة شائعة في التراكيب التلازمية التي تقدّم فيها الشق الثاني على الأول :

تَسِيرُ مَسِيرَ الضُّحَى فِي الْبِلَادِ إِذَا الْعِلْمُ مَزَّقَ فِيهَا السَّدَفَ (5)

فجملة الصدر أصلها التقيد المتين بالشرط الذي ورد بعدها في العجز ، لكنّ تقديمها هوّن القيد . وأخرجها إلى بعض الاطلاق .

ونجد هذه الظاهرة كذلك في التراكيب الاستفهامية :

زَمَنٌ تَقْضَى لِلْهَوَى وَلَنَّا بِظِلِّكَ ، هَلْ يَعُودُ ؟ (6)

- | | |
|-----|-------------------|
| (1) | ج 1 ص 80 ، 32 . |
| (2) | ج 1 ص 262 ، 26 . |
| (3) | ج 3 ص 62 ، 30 . |
| (4) | ج 1 ص 190 ، 110 . |
| (5) | ج 1 ص 159 ، 3 . |
| (6) | ج 2 ص 27 ، 2 . |

فبتقديم الشاعر المستفهم عنه على الأداة وفعل الاستفهام ، عبّر عن حقيقة ثابتة ليست محل استفهام معنويًا ، ولكنها محل استفهام نحويًا ، فخرج هذا الاستفهام بذلك إلى معنى جديد هو معنى التحسر واليأس .



ان العنصر الذي غيّر عن مرتبته في أغلب حالات التغير التي لم يوجبها عامل نحوي في « الشوقيات » هو « الجار والمجرور » ، بصرف النظر عن الوظائف المتنوعة التي قام بها . فالجار والمجرور في هذا الديوان يتميزان بقلق المترلة ومرونة الاستخدام .

أما أسباب التقديم والتأخير فإذا كان كثير منها يرجع إلى معيبي التخصيص والابراز فإن نسبة منها لا بأس بها ترجع إلى الأصوات وهي من هذه الناحية متصلة بالنظم الشعري نفسه أي أنها مخصوصة بهذا الكلام من حيث هو شعر قبل كل شيء ، فليست هي من الأسباب العامة التي تعمل في الكلام ويعمل فيها بقطع النظر عن نوعه ، رغم أن الفصل بين المقتضيات الصوتية والأهداف المعنوية ليس هينًا دائمًا ، إذ قد يطرأ التغير وله بهذه الأهداف سبب وبذلك المقتضيات آخر .



الاعتراض والزيادة :

إن الاعتراض ، والزيادة في بعض وجوها ، من مظاهر تغيير الترتيب في عناصر الجملة . فالاعتراض يكون بتغيير الترتيب أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن مترلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل ، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تمامًا عن التركيب يقطع هذا التسلسل ، كما تكون الزيادة في التركيب مجردة ، غير معترض بها ، وغير ملحقة بالترتيب تغييرًا . فلهذه الأسباب جمعنا بين الاعتراض والزيادة في الدراسة وإن انحصر الاعتراض بالزيادة وهو أهم مظهر يبرز صلة الاعتراض بالزيادة ، في نوع من التراكيب مخصوص وهي تلك التي لا ترتبط بالأصلية برابط نحوي أو لفظي والتي لا تتجاوز التراكيب الدعائية . فهذه تراكيب قليلة الأهمية وموحدة النوع ولعلها يباب الأساليب الانشائية أولى . ولم نجد لها على كل حال في ديوان شوقي من الطرافة ما يوجب درسها .

الاعتراض بتغيير الترتيب :

أما الاعتراض بتغيير الترتيب في تراكيب « الشوقيات » فرأينا أهميته في طبيعة العناصر المعترض بها وتحليلها أولاً ، ولا تقل دواعيه وأثره في التركيب عن ذلك أهمية ولكنها أحق بالتأليف بعد التحليل . وقد قسمنا مظاهر الاعتراض في هذا الباب قسمين : المظاهر الخاصة ، ونعني بها مواطن الاعتراض الذي يفصم اللحمة النحوية أولاً ، والمظاهر العامة ، ونعني بها مواطن الاعتراض الذي يفصم فيها اللحمة المعنوية أولاً .

1 - المظاهر الخاصة :

أ - الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية :

أبرز مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في « الشوقيات » هو الاعتراض بين الفعل والفاعل .
وأبرز العناصر التي تعترض بينهما على الإطلاق المفعول به من ناحية والجار والمجرور من ناحية أخرى .

الاعتراض بالمفعول به :

— كَبُرَتْ ذَاتُكَ الْعَلِيَّةُ أَنْ تُحْصِي ثَنَاهَا الْأَلْقَابُ وَالْأَسْمَاءُ (1)

— دَارَتْ الدَّائِرَاتُ فَيْكَ ، وَنَالَتْ هَذِهِ الْأُمَّةَ الْيَدُ الْعُسْرَاءُ (2)

— وَجَرَتْ فَمَا اسْتَوْلَى عَلَى الْأَمْدِ الْمُنَى وَعَدَّتْ فَمَا حَوَتْ الْمَدَى الْأَوْطَارُ (3)

اعتراض في البيت الأول بالمفعول به « ثناها » بين الفعل والفاعل « أن تحصي .. الألقاب والأسماء »
وفي الثاني اعتراض « هذه الأمة » بين « نالت .. اليد العسراء » وفي الثالث اعتراض « بالجار والمجرور » على
« الأمد » الواقعين مفعولا به بين « استولى .. المنى » فبالمفعول به « المدى » بين « حوت ... الأوطار » .

الاعتراض بالجار والمجرور :

— أَبَتِ التَّقِيْدَ بِالْهَوَى وَتَقِيْدَتْ بِالْحَقِّ أَوْ بِالْوَاجِبِ الْأَحْرَارُ (4)

— تَدْرَعَتْ لِلْقَاءِ السَّلْمِ « أَنْقَرَةٌ » (5)

اعتراض في الأول « بالحق أو بالواجب » في « تقيدت .. الأحرار » وفي الثاني « للقاء السلم » في
« تدرعت .. أنقرة » .

وقد يكون الاعتراض بين الفعل والفاعل بالمفعول به وبالجار والمجرور في نفس الوقت كما في قوله :

وَاسْتَقْبَلَ الرِّضْوَانَ فِي غُرْفَاتِهِمْ بِيَجْنَانٍ عَدَنَ أَلْكَ السُّمَحَاءُ (6)

كما يكون الاعتراض في الجملة الفعلية بين الفعل ونائب الفاعل :

— وَرَبِعَتْ كَمَا رَبِعَتْ الْأَرْضُ فَيْكَ نَوَاحِي السَّمَاءِ وَأَعْنَانُهَا (7)

— دَاءُ الْجَمَاعَةِ مِنْ أَرْسَطَالِيْسَ لَمْ يُوصَفْ لَهُ حَتَّى أَتَيْتَ دَوَاءُ (8)

- (1) ج 1 ص 17 ، 77 .
- (2) المصدر نفسه ، 84 .
- (3) ج 1 ص 164 ، 6 .
- (4) ج 2 ص 164 ، 24 .
- (5) ج 1 ص 59 ، 15 .
- (6) ج 1 ص 34 ، 130 .
- (7) ج 1 ص 262 ، 14 .
- (8) ج 1 ص 34 ، 72 .

ففي الأول فصل بين الفعل ونائب فاعله بجملة واقعة مفعولا مطلقا ، « كما ريعت الأرض فيك » ، وفي الثاني فصل بين الفعل ونائب فاعله بجار ومجرور ومضاف ومضاف إليه جملة .

والملاحظ أن الفاعل المعترض بينه وبين فعله على هذه الصور يرد في أكثر الحالات مقطعا متوجا لكامل البيت ، مما يسمح باستنتاج أن اطراد هذه الظاهرة في شعر شوقي يرجع إلى مقتضيات صوتية شعرية أولا والاعتراض بين المسند والمسند إليه في التركيب على ما رأينا يخضع الشطر لضرب من الاتزان مولد لنوع من الموسيقى ، ويضمن في نفس الوقت للمسند إليه كامل القوة برصده لختام البيت . فالبيت الشعري فنيا يبدو من هذه الناحية قالبا يبدوه الشاعر بإحكام الصدر والذيل بما عظم من العناصر في التركيب قيمة ويختمه بملء حشوه بما كان دون ذلك من العناصر .

وثاني مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية يكون بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية .

ويكون هذا الاعتراض بالجار والمجرور كثيرا ، لتجنب الثقل في التركيب مثل الاعتراض في قوله :

وَسَلِمْتُ يَا حَرَمَ الْمُعَارِكِ مِنْ يَدِ هَدَمَتْ لِسُلْمِ الْعَالَمِينَ كَيَانًا (1)

فقد نحاشي المتظر من قوله « هدمت كيان سلم العالمين » لما فيه من كثرة الإضافات باقحام الجار والمجرور بين الفعل والفاعل « هدمت » والمفعول « كيانا » .

ويكون الاعتراض بالجار والمجرور لابرار العناصر الأصلية :

أَخْرَجْتَ لِلنَّاسِ مِنْ ذَلٍّ ، وَمِنْ فُشْلٍ شَعْبًا وَرَاءَ الْعَوَالِي غَيْرَ مُنْشَعِبٍ (2)

فقد فصل الشاعر بهذه الفضلات « للناس من ذلٍّ » ، « ومن فُشلٍ » بين الفعل والفاعل « أخرجت » والمفعول به « شعبا » من ناحية ثم فصل بين النعت « شعبا » والمنعوت « غير منشعب » من ناحية أخرى ، فتمكن هكذا من جعل المسند والمسند إليه في صدارة الصدر والمفعول به وهو منعوت في صدارة العجز ، ونعته في ذيل العجز فبرزت كلها ، وخصّ حشو البيت لبقية العناصر .

لكن الاعتراض لم يستدعه أحيانا أخرى إلا المقطع وموسيقى البيت ، فلم يأت في المعنى بجديد :

تُعَلِّمُ حِكْمَتُهُ الْحَاضِرِينَ وَتُسْمِعُ فِي الْغَابِرِينَ النُّطْفَ (3)

وإنه ليستدعيه المقطع أحيانا والترعة إلى الحصول على توازن في البيت فيختلّ به التركيب ويثقل كما في قوله :

وَادْخُلْ عَلَى الْمَوْتِ الصَّفوفَ مَوَاسِيًا وَأَعِزْ عَلَى آلَمِهِ الْإِنْسَانَا (4)

- (1) ج 1 ص 279 ، 7 .
(2) ج 1 ص 59 ، 78 .
(3) ج 1 ص 159 ، 20 .
(4) ج 1 ص 278 ، 2 .

فالمقطع اقتضى تأخير لفظ «الإنسان» ، والتوازن اقتضى مقابلة «وادخل على الموت ..» «وأعن على آلامه ..» ، لكن ذلك كان على حساب التركيب النحوي الذي استعمل فيه ضمير يعود على لاحق .

ومن هذا القبيل قوله :

مَزَقْتُ تَاجَهُ الْخَطُوبُ ، وَأَلْقَيْتُ فِي التَّرَابِ الَّذِي أَرَى صَوْلَجَانَهُ (1)

وقد أراد «وألقت الذي أرى صولجانه في التراب» ، ولكنه فصل الفعل والفاعل «ألقت» عن المفعول الذي ورد جملة «الذي أرى صولجانه» بالجار والمجرور «في التراب» فحدث خلل سببه ما حصل من التباس كَوْن الجملة الموصولة مفعولا به لأَلْقَيْتُ بكونها نعتا للتراب .

وقد يعترض الشاعر بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور وفضلات أخرى فيثقل التركيب أيضا :

وَكَسُوهُ أَبَدَ الدَّهْرِ مِنَ الْفَخْرِ ثِيَابًا (2)

لقد بقي المسند والمسند إليه ، بتصدّرهما البيت ، والمفعول به ، بوروده مقطعا ، محفظة بوزنها الدلالي لا محالة ، ولكن اطراد الفضلات الكثيرة في حشو البيت ليس من شأنه أن يخرج التركيب إلى السلامة (3) .

وقد يعترض الشاعر بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى بجملة كاملة ، تقع في أكثر الحالات حالة :

يُنْبِيكَ مَصْرَعُهُ - وَكُلُّ زَائِلٌ - أَنْ الْحَيَاةَ كَفْدُودٍ وَرَوَّاحٍ (4)

يَتَسَاءَلُونَ - وَأَنْتَ أَظْهَرُ هَيْكَلٍ - بِالرُّوحِ أَمْ بِالْهَيْكَلِ الْأَسْرَاءِ (5)

غير أن هذا الاعتراض كثيرا ما لا يفيد جديدا ، فيكون حشوا ، يقتضيه الإيفاء بحق المصراعين من الوزن . فالجملة المعترض بها في البيت الأول حكمة لكنها لا تزيد بشيء في معناه عن الحكمة الواردة في العجز ، اللهم إلا أن نعتبرها من باب التأكيد الذي يتقدم فيه المؤكّد على المؤكّد ، أما الجملة المعترض بها في الثاني فبعيدة عن موضوع الحديث .

ب - الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية :

- الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية يتمثل في الاعتراض بين المبتدأ والخبر ، أما ما يكون من

التصرف في ترتيب العناصر الثانوية بعد المبتدأ والخبر فليست لنا قاعدة نحوية نقيس بها حدوده ومداه ، فقصارى الأمر أن نقول إن الشاعر يرتب فضلات الكلام إذا كثرت بعد المسند إليه والمسند بحسب أهمية الإبراز

(1) ج 1 ص 248 ، 3 .

(2) ج 1 ص 90 ، 7 .

(3) وقد يعترض بالجار والمجرور بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى مثلا ج 1 ص 90 ، 11 .

(4) ج 2 ص 22 ، 25 .

(5) ج 1 ص 34 ، 84 .

والاعتراض بين المبتدأ والخبر يكون بالجار والمجرور كثيرا :

بِنْتُ فِرْعَوْنَ فِي السَّلَاسِلِ تَمْشِي (1) ..

وانه ليستخدم كثيرا لخلق توازن في الجملة بأن يجعل المسند إليه في صدارة المصراع والمسند في ذيله ،
فتتوزع موسيقى الاطار بهذا التوازن خاصة إذا كان الاعتراض في العجز فإن المسند يبعد عن المسند إليه ليقطع
به الكلام ويتوج ، ففي قوله :

هَنِيئًا - أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ - فَإِنَّمَا نَجَاتُكَ لِلدِّينِ الْحَنِيفِ نَجَاةٌ (2)

اعتراض بالجار والمجرور «للدن الحنيف» بين المسند إليه «نجاتك» والمسند «نجاه» نفسه
بالترعة الظاهرة إلى التصدير .

ولخلق التوازن كذلك وإبراز العنصرين الرئيسين في الجملة الاسمية كان الاعتراض في قوله :

حُسَامُكَ مِنْ سَقَرَاطٍ فِي الْخُطْبِ أَخْطَبُ وَعُودُكَ مِنْ عُودِ الثَّنَابِرِ أَصْلَبُ
وَعَزْمُكَ مِنْ (هُومِيرٍ) أَمْضَى بِدِيهَةٍ وَأَجَلِي يَانَا فِي الْقُلُوبِ وَأَعْدَبُ (3)

فالأشطر الثلاثة الأولى على نسق واحد في التركيب أطرافها مقصورة على عنصري الاسناد الرئيسين
وأحشاؤها على الفضلات .

وقد قسّر الاعتراض نزع الشاعر إلى رصد المسند للقافية فيضطر حينئذ إلى سدّ الشغور بالفضلات كما
في اعتراضه بين اسم الناسخ وخبره في قوله :

أَعْلَنْتُ أَمْرَهَا الذَّقَابُ ، وَكَانُوا فِي ثِيَابِ الرُّعَاةِ مِنْ قَبْلِ جَاؤُوا (4)

وقد يكون الاعتراض بين المبتدأ والخبر بفضلات أخرى ، غير الجار والمجرور ، للتنبيه على المعارض
به والتعجيل بذكره كي لا يسبق إلى الذهن خلافه ، كالاقتراض بالمضاف والمضاف إليه في عجز
البيت الموالي :

يَدُ الشَّرِيفِ عَلَى أَيْدِي الْوَلَاةِ عَلَّتْ وَتَعْلُهُ دُونَ رُكْنِ الْبَيْتِ - تُسْتَلَمُ (5)

أو الاعتراض بين المسند المقدم والمسند إليه المؤخر بالاستثناء :

وَلِكُلِّ مَا أَتَلَفْتَ مِنْ مُسْتَكْرَمٍ - أَلَا مَوَدَّاتِ الرِّجَالِ - تَلَاَفٍ (6)

(1) ج 1 ص 17 ، 91 .

(2) ج 1 ص 92 ، 1 .

(3) ج 1 ص 42 ، 26 - 27 .

(4) ج 1 ص 17 ، 39 .

(5) ج 1 ص 211 ، 7 .

(6) ج 3 ص 104 ، 6 .

أو بالنداء :

فَنَبِّهْنَا الْفَتْحُ الَّذِي مَا بِفَجْرِهِ - وَلَا بِكَ - يَا فَجْرَ السَّلَامِ - مُكَذَّبُ (1)

ومن الاعتراض بين المسند والمسند إليه في الاسمية ما يكون بجملة مفيدة كاملة ، وهذه الجملة عادة ما تقع حالية ،

للتعجيل بذكر المعترض ودحض ما قد يغلب على الظن :

وَإِنِّي - وَلَا مَنْ عَلَيْكَ بِطَاعَةٍ - أَجَلٌ ، وَأَغْلِي فِي الْفُرُوضِ زَكَاتِي (2)

أو للمقابلة :

قد كان (مصر) - وَالْأَنْثِيَا لِحُودٍ كُلُّهَا - لِلْعَبْقَرِيَّةِ وَالْفُنُونِ مُهُودًا (3)

أو بجملة مفيدة ، كانت تلحق بالجملة الأجنبية تماما عن التركيب لو لا تصدرها برابط لفظي يبين أن أصل مرتبتها في آخر التركيب :

النَّيْلُ - فَاسْمَعْ ، وَافْهَمِ الْحَدِيثَا - يُعْطِي ، وَلَكِنْ يَأْخُذُ الْخَبِيثَا (4)

فقد اعترض في هذا الكلام بجملتين استئنافيتين متعاطفتين « فاسمع وافهم الحديث » للتنبيه والطلب ، مع الملاحظ أن هذا التركيب النادر ورد في حكاية من « ديوان الأطفال » .

ج - الاعتراض بين شقي التركيب التلازمي :

أما الاعتراض بتغيير الترتيب بين شقي التركيب التلازمي ، فينحصر في تخلل عناصر جملة الشرط أو جملة الظرف عناصر جملة الجواب . هذا التغيير يخرج التركيب في كل حالة من إفادة الشرط الحقيقي أو الظرف المحض ومن تقيّد الشقين بهذا أو بذاك التقيّد الكامل إلى شيء من التحرر .

فإن الاعتراض في قوله :

إِنَّ لِي نَصْحًا إِلَيْكُمْ - إِنَّ أَذِنْتُمْ - وَعَتَابًا (5)

خفف من الثقل الذي كان لابد منه في التركيب من ناحية ومن ناحية أخرى أخرج الجملة من معنى الشرط الحقيقي إلى معنى الالتماس فإلى معنى المجاملة التي لا تكون فيها القيود والارتباطات الاشكالية .

فمجيء هذا التغيير عموما ، لابرار معنى جملة الشرط أو جملة الظرف وتلين معنى الشرط أو الظرف في التركيب وتلويته بمعنى جزئي جديد .

(1) ج 1 ص 42 ، 25 .

(2) ج 1 ص 98 ، 25 .

(3) ج 1 ص 109 ، 38 .

(4) ج 4 ص 129 ، 10 .

(5) ج 1 ص 90 ، 3 .

أ - الترة الغالبة ، الاعتراض بين المتعاطفين :

ندرس في هذا المقام نوعا من التراكيب مشتركا بين بابي الحذف والاعتراض . ودخول هذه التراكيب في الباين معا من قبل أنه استغني فيها عن ذكر بعض العناصر في مقام العطف بصفة واضحة من ناحية ، وفصل فيها من ناحية أخرى بصفة جلية كذلك بين المتعاطفين المنتظر تجاورهما .

ففي قول الشاعر :

فَتَخَيَّرَ كُلَّ مَنْ شَبَّ عَلَى الصَّدَقِ وَشَابَا (1)

حذف في مقام العطف أصله : من شبَّ على الصدق وشاب على الصدق ، وفيه في نفس الوقت فصل بين فعلي « شبَّ » و « شابا » بالجار والمجرور المشترك بينهما . فإن كان هذا اللون من التراكيب يباب الحذف أولى ، فإن قيمته المتمثلة في إيجاز الكلام باحلال العنصر المشترك بين العنصرين المشتركين فيه ، واجتناب ثقل التركيب لا يتضحان إلا بالتوسع فيه من حيث هو ضرب من الاعتراض خاص . لا نجده اعتراضا إذا نظرنا إلى التركيب باعتماد الجمل ، « شبَّ على الصدق » جملة مفيدة وعناصرها على ترتيب أصلي ، ولكن نستطيع اعتباره اعتراضا إذا نظرنا إليه باعتماد المفردات ، « شبَّ » و « شاب » فعلان متعاطفان ، المنتظر تجاورهما .

ونظير ذلك قوله :

يُبْصِرُ الْآلُ إِذْ يُرَاحُ بِهِمْ فِي مَوْقِفِ الذُّلِّ عَنَوَةً ، وَيُجَاءُ (2)

حيث حذف « بهم » في موقف الذل عنوة بعد فعل « يجاء » بسبب سابق احلاله بين الفعلين المتعاطفين المشتركين فيه « يُرَاحُ / يُجَاءُ » .

ولعل هذه الظاهرة أكثر وضوحا فيما تعاطف من عناصر التركيب دون الأفعال ، كالاقتراض بين المسانيد إليها المتعاطفة :

- أذعنَ النَّاسُ وَالْمَلُوكُ إِلَى مَا رَسَمُوا ، وَالْعُقُولُ وَالْعُقَلَاءُ (3)

- دُمِّرَ النَّاسُ وَالرَّعِيَّةُ فِي تَشْسِيدِهَا ، وَالْخَلَائِقُ الْأَسْرَاءُ (4)

فيمكن أن نعتبر الحذف قد طرأ في البيت الأول بالاستغناء من ناحية عن تكرار الفعل بعد كل حرف عطف ورد ، وبلاستغناء من ناحية أخرى عن الجار والمجرور بعد كل فاعل ، ولكن الأوفق أن نعتبر

(1) ج 1 ص 90 ، 20 .

(2) ج 1 ص 17 ، 90 .

(3) ج 1 ص 17 ، 176 .

(4) المصدر نفسه ، 30 .

الشاعر اعترض بين الفاعلين المتعاطفين بالجار والمجرور لاجتناب الثقل الذي كان يحصل لو قال « أذعن الناس والملوك والعقول والعلاقات إلى ما رسموا » ، اللهم الا أن نعتبر الجار والمجرور متمما للملوك فقط . وكذلك الشأن بالنسبة إلى فصله نواب الفاعل في البيت الثاني بالجار والمجرور « في تشييدها » فإنه تجنب به الثقل وقطع به تسلسل الأسماء المطردة .

ومما إلى ذلك أيضا :

- يَرْجِعُ النَّاسُ وَالْعُصُورُ إِلَى مَا سَنَ ، وَالْجَاحِدُونَ ، وَالْأَعْدَاءُ (1)
– تَمْشِي الْمَنَاكِرُ بَيْنَ أَيْدِي خِيَلِهَا أَتَى مَشَى ، وَالْبَغْيُ وَالْأَجْرَامُ (2)

وإننا لو اجدون نفس الظاهرة في التركيب الاسمي :

- إِنَّ لِلْسُّنَنِ لَهَمًّا حِينَ تَعْلُو وَعَذَابًا (3)
– عَيْسَى ، سَبِيلُكَ رَحْمَةٌ ، وَعَجَبٌ فِي الْعَالَمِينَ ، وَعَصْمَةٌ ، وَسَلَامٌ (4)

فقد اعترض في الأول بين المسند إليهما بالمضاف والمضاف إليه « حين تعلو » وفي الثاني بين الأخبار المتعاطفة بالجار والمجرور لتجنب الثقل وخلق اتران في الجملة .

كما يطرأ هذا النوع من الاعتراض على العناصر الثانوية المتعاطفة وخاصة في أواخر الأعجاز بمقتضى المقطع كفصله بين المضاف إليهما المتعاطفين بالجار والمجرور « فيها » في قوله :

- وَصَبِيَّ أَزْرَتِ الدُّثْيَا بِهِ شَبَّ بَيْنَ الْعِزِّ فِيهَا وَالْخَطَرِ (5)

أو اعتراضه بين الجارين والمجرورين المتعاطفين بجار ومجرور آخرين مشتركين بينها :

- اللَّيْثُ ، وَالْعَالَمُ مِنْ شَرْقِهِ فِي هَيْئَةِ اللَّيْثِ إِلَى غَرْبِهِ (6)

ب – نزعات أخرى :

من مظاهر الاعتراض الشائعة في « الشوقيات » ، الاعتراض بين النعت والمنعوت ، ويكون فيها بالجار والمجرور غالبا ، وقد يقتضيه في التركيب الوزن والمقطع وقد لا يقتضيانه ، الا أنه يأتي غالبا لافادة معنى جزئي :

- وَأَنْشَرُوا نُزْمَةَ لِلْجَيْشِ قَاتِلَةً وَمَنْ تَنْزَهَ فِي الْآجَامِ لَمْ يَتُوبِ (7)
– لَمْ تَلْقَ غَيْرَ الرِّقِّ مِنْ عُسْرِ عَلَى الشَّرْقِيِّ عَاتِ (8)
– فَلَا يَرْقَيْنَ فِيهِ إِلَّا فَتَى إِلَى دَرَجَاتِ النُّبُوغِ انْصَرَفَ (9)

- (1) ج 1 ص 17 ، 216 .
(2) ج 1 ص 230 ، 34 .
(3) ج 1 ص 90 ، 31 .
(4) ج 2 ص 230 ، 39 .
(5) ج 1 ص 125 ، 43 .
(6) ج 1 ص 72 ، 41 .
(7) ج 1 ص 59 ، 41 .
(8) ج 1 ص 102 ، 9 .
(9) ج 1 ص 159 ، 19 .

فقد فصل « نزهة » عن « قاتلة » في الأول بقوله « للجيش » ، واعتراض بين « عسر » و « عات » في الثاني « على الشرقي » وبين « فتى » و « انصرف » في الثالث بقوله « إلى درجات النبوغ » ، وقد أفاد الاعتراض التخصيص في جميع هذه الحالات .

ومن طريف الاعتراض في « الشوقيات » : تخلل الخبر عناصر المبتدأ في الجملة الاسمية العادية ، إلا أن هذا التغير ليس دائما وأبدا موفقا . وكلّ التوفيق الذي يمكن أن يتج عنه يتمثل في كونه يجنب الثقل ويخفف التركيب كما في قوله :

أَثَرُ النَّعِيمِ عَلَى كَرِيمٍ جِيئَهُ وَمَرَّاشِدُ التَّفْسِيرِ وَالْإِفْتَاءِ (1)

فإنه بالاعتراض بالخبر وهو « على كريم جيئته » ، وقى التركيب من الثقل الذي كان يحصل بسبب طول المبتدأ . لكن التغير في قوله :

حَسَبُ الْحِمَامِ دُمُوعَكُنَّ — مِنَ الْمُسْتَهْلَةِ مِنْ عِتَابِ (2)

أدى إلى الغموض فقد أحلّ الخبر « دموعكنّ المستهلة » حيث يلتبس المعنى ، بسبب جواز تعليق الجار والمجرور « من عتاب » بالقسم الأول من المبتدأ من ناحية وبالقسم الثاني من الخبر من ناحية أخرى . وقد وصل الاعتراض في « الشوقيات » إلى حدّ غريب الشأن ، ذلك أن الشاعر اعترض بين المضاف والمضاف إليه بالجار والمجرور في قوله :

حِينَ — فِي إفريقيَا — انحلّ الوِثَامُ وَأَضْمَحَلَّتْ آيَةُ الْفَتْحِ الْجَلِيلُ

مَاتَتِ الْأُمَّةُ ... (3)

الزيادة المجردة :

نعني بالزيادة المجردة كلّ عنصر بسيط أو مركب استعمله الشاعر غير معترض به في التركيب وغير لازم فيه أي قابلا للحذف لتوفر ما يدلّ على معناه في السياق أو لعدم تعلق حاجة ما به .

وتحت عنوان الزيادة المجردة نجمع مسائل هي عند العرب أصناف كالإطناب والاطالة والحشو .. ونعتني بها من حيث مظاهرها المختلفة المميزة لها في شعر شوقي ، ومن حيث تأثيرها في التركيب .

وأبرز مظاهر الزيادة المجردة في « الشوقيات » ما كان عن طريق التفسير إطنابا ، وصورة ذلك أن يعبر الشاعر عن المعنى مرة باجمال وأخرى بتفصيل وإذا كان المعنى لا يتبلور إلا بالاجمال فإن التركيب يستطيع الاستغناء عن التفصيل ، فهذه الصورة الثانية من التعبير تمثل زيادة من حيث التركيب .

(1) ج 3 ص 22 ، 6 .

(2) ج 3 ص 26 ، 11 .

(3) ج 2 ص 171 ، 83 .

وقد كثر هذا الضرب من الزيادة في شعر شوقي بنسبة نعتيها هامة جدا :

- وَاجْعَلْ صَبُوحَكَ فِي الْبُكُورِ سَلِيلَةً لِلْمُنْجِبِينَ : الْكَرَمِ وَالتُّفَاحِ (1)
- رُوِّضْتُ بَعْدَ جَمَاحٍ ، وَجَرَّتْ طُوعَ سُلْطَانَيْنِ : عِلْمٍ وَذِكَاةٍ
حَمَلَ الْفُؤَادَ رِيْشًا ، وَجَرَى فِي عَنَانَيْنِ لَهُ : نَارٍ ، وَمَاءٍ (2)

« فالكرم والتفاح » في البيت الأول زيادة تفصيل لقوله « المنجيين » ، وكذلك قوله « علم وذكاء » في الثاني و« نار وماء » في الثالث من باب الزيادة ، وكلا البيتين من نفس القصيدة .

والملاحظ أن زيادة التفصيل هذه أحيانا لا تغني ولا تتقدم بنا كثيرا عن حدود ما ورد في البداية مجملا ، فتأتي بعد الاجمال ، ويبقى المعنى مع ذلك غامضا ، كما في قوله :

جُرْجَانِ تَمْضِي الْأُمْتَانِ عَلَيْهِمَا : هَذَا يَسِيلُ ، وَذَلِكَ لَا يَلْتَمَامُ

فبهذه الزيادة تدقق وصف المجل ، لكن لم تبين ماهيته بعد . وما من سبيل إلى الاستعانة بالسياق العام في ذلك . هذا ما دعا الناشر إلى أن يعلق قائلا : « جرجان : أحدهما خروج أدرنة من أيدي المسلمين ، والثاني خروج الأندلس من أيديهم ، والأُمتان هما العرب أيام نكبة الأندلس ، والترك أيام ضياع أدرنة » (3) . والجدير بالذكر أن أكثر هذه الزيادات ترد في أواخر الأبيات في الأغلبية الساحقة من الحالات ، فتحتضن المقاطع والقوافي .

وقد يعمد شوقي إلى الزيادة في التركيب بتكرار بعض عناصره ، وقد قلت الوجوه المفيدة من ذلك . فمن تكراره المفرد قوله :

لَوْ أَنَّهُ مُوجِعًا حَاسِدُهُ سَلَّ مِنْ جَنْبِ الْحَسُودِ السَّرَطَانَا (4)

فأظهر لفظ « الحسود » في العجز حيث كان ينتظر الاضمار بعد أن استعمله في الصدر . وكذلك الشأن بالنسبة إلى قوله :

وَكَيْفَ يَكُونُ فِي أَيْدٍ حَلَالًا وَفِي أُخْرَى مِنْ الْأَيْدِي حَرَامًا (5)

فقد كرر الجار والمجرور ، وإن خلق بهذا التكرار توازنا في البيت .

وقد يكرر اللفظ بتغيير الصيغة ، فيأتي باللفظين متعاطفين في آخر العجز :

يَبْعَثُ الضُّوءَ لِلْبِلَادِ ، فَتَسْرِي فِي سَنَاهُ الْفُهْمُ وَالْفُهِمَاءُ (6)

- (1) ج 2 ص 22 ، 7 .
(2) ج 2 ص 3 ، و 35 .
(3) ج 1 ص 230 ، 4 .
(4) ج 2 ص 188 ، 16 .
(5) ج 1 ص 221 ، 26 .
(6) ج 1 ص 17 ، 110 .

فالفُهْماءُ جمع «فَهيم» وهو صاحب الفهم أما «الفُهوم» فليست في اللسان ، ولعلّه أرادها جمعا للفَهيم في معنى السريع الفَهْم أو جمعا لمصدر «الفَهْم» على غير وجهه ، وفي كلتا الحالتين زيادة باستغلال أكثر ما يمكن من صيغ المادة .

وقد يكرر المعنى دون اللفظ ، باستعمال المترادفين متعاطفين في آخر البيت :

- والحسن من كَرَمِ الوجوهِ ، وخيرُهُ مَا أُوتِيَ القَوَادُ وَالزُّعَمَاءُ (1)
- وَكَانَتْ مِصْرُ أُولَ مَنْ أَصَبَتْهُمْ فَلَمْ تُحْصِ الجِرَاحَ وَلَا الكِلَامَا (2)

فلفظ «الزعماء» في الأول صورة أخرى من التعبير عن مدلول «القواد» العام ، وكذلك لفظ «الكلام» بالنسبة إلى لفظ «الجراح» .

وقد يستعمل الضمير مرتين للتعبير عن نفس المعنى :

- وَمَبِ الرُّشْدِ أَنَّنِي أَنَا أَسْلُو مَا مِنْ العَقْلِ أَنْ تَرُومَ محالاً (3)
- حكمةٌ حَال كُلُّ هَذَا التَّجَلِّي دُونَهَا أَنْ تَنَالَهَا الأفْهَامُ (4)

ففي البيت الأول جمع بين ضميرين : «أنني أنا» متصل ومتفصل ، يشتركان في متعلق واحد ، وفي الثاني أعاد على قوله «حكمة» ضميراً في «دونها» وآخر في «أن تنالها» .

ومن تكراره الجملة بشيء من التحوير قوله :

- لَهُمُ الحُبُّ خَالِصًا مِنْ رَعَايَا هُم ، وَكُلُّ الهَوَى لَهُمُ وَالْوَلَاءُ (5)

فالجملة التي أتى بها في العجز «كلّ الهوى لهم» تعبّر عن معنى أفادته جملة قبلها «لهم الحبّ خالصاً» . كل ما في الأمر أنه عوض لفظ (الحب) بلفظ «الهوى» وصاغ التركيب بشكل آخر .

لكنه في قوله :

- قَلْبْتُ لَهَا الحُذْيَ ، وَكَانَ مِنِّي ضلّالاً أَنْ قَلْتُ لَهَا الحُذْيَا (6)

كرّر الجملة بدون تحوير ، وخلق في البيت توازناً يقبله الحسّ وتطرب له النفس .

(1) ج 1 ص 34 ، 29 .

(2) ج 1 ص 221 ، 10 .

(3) ج 2 ص 134 ، 7 .

(4) ج 1 ص 239 ، 9 .

(5) ج 1 ص 17 ، 183 .

(6) ج 3 ص 184 ، 32 .

وقد يستخدم الشاعر عناصر لا يقتضيها التركيب في أصله للايفاء بحق الوزن كزيادته أداة الحصر « إنما » في سياق لا يقتضي الحصر :

تُكَلُّ الرِّجَالِ مِنَ الْبَنِينَ ، وَإِنَّمَا تُكَلُّ النَّمَالِكِ فَقَدْ هَا الْعُلَمَاءُ (1)

فهذا البيت حكمة ذات فرعين متعادلين ، وذلك كزيادته « السين » التي تفيد الحتمية في أول المضارع في جملة جواب شرط ، بحيث جمع بين معنيين لا يجتمعان : احتمال الوقوع من ناحية وحتمية الوقوع من ناحية أخرى كما في قوله :

وَكُلُّ مُسَافِرٍ سَيَّوَبُ يَوْمًا إِذَا رَزَقَ السَّلَامَةَ وَالْإِبَابَا (2)

لكن من زيادته الحرف ما جاء لمعنى جزئي طريف ، كمعنى التأكيد عبر عنه بزيادة حرف العطف « الواو » في صدر الجملة :

وَنَادَى مُنَادٍ لِلْهَزِيمَةِ فِي الْمَلَا - وَأَنْ مُنَادِي التُّرْكِ يَدْنُو وَيَقْرُبُ (3)

وَأَحْوَاضُ يُرَاضُ النِّيلُ فِيهَا - وَكُلُّ نَجِيَّةٍ وَلَهَا لِحَامُ (4)

- إِلَى الْخُلُقِ أَنْظِرْ فِيمَا أَقُولُ - وَتَأْخُذْ - نَفْسِي - أَشْجَانُهَا

وَيَا (سَعْدُ) ، أَنْتَ أَمِينُ الْبِلَادِ - قَدْ امْتَلَأَتْ مِنْكَ أَيْمَانُهَا (5)

ومن ذلك زيادته حرف الجر « اللام » في قوله :

وَلَكِنَّ رُؤُوسَ لَأَمْوَالِهِمْ يُحَرِّكُ قَرْنَيْهِ شَيْطَانُهَا (6)

فعلوه عن التركيب الإضافي « رؤوس أموالهم » إلى تركيب الجر « رؤوس لأموالهم » ، أخرج المصطلح الحضاري « رؤوس الأموال » من معناه المعهود ، إلى معنى مجازي مشحون بمعنى التعتت . ومن هذا القبيل زيادته الناسخ « كان » :

- في تركيب دخيل من العامة ، قال وقد بكى طفلاه وتشبثا به ألا يخرج :

بِكَا لِأَجْلِ خُرُوجِهِ فِي زُورَةٍ يَا لَيْتَ شَعْرِي : كَيْفَ يَوْمٌ فَرَّاقِهِ ؟

لَوْ كَانَ يَسْمَعُ يَوْمَ ذَاكَ بُكَاهُمَا رُدَّتْ إِلَيْهِ الرُّوحُ مِنْ إِشْفَاقِهِ (7)

(1) ج 3 ص 9 ، 3 .

(2) ج 1 ص 64 ، 27 .

(3) ج 1 ص 42 ، 158 .

(4) ج 4 ص 71 ، 15 .

(5) ج 1 ص 262 ، 34 - 35 .

(6) ج 1 ص 262 ، 47 .

(7) ج 4 ص 107 ، 2 .

فقرن - في البيت الثاني - « كان » بالمضارع ، معبراً عن حدث انقضى ، واستعمل الماضي في جملة جواب الشرط ، بينما دلّ السياق على أن الحدث لم يقع بعد ، لكن التركيب جار لهذا المعنى في العامة ، وقد أفاد به في البيتين على كل حال ازدواج الشخصية لأن الشاعر يتحدث عن نفسه كما لو كان مات بعد وفات .

وقد زاد الشاعر « كان » في تراكيب هي على منوال بعض التراكيب القرآنية « كان » ، وذلك في قصيدة « معالي العهد » :

— فقلتُ : كَذَلِكَمُ آتَتْ قَبْلًا وَكَانَ اللَّهُ بِالْنجوى عَلِيمًا
— يَضِيعُ شُعَاعُهَا فِيهِ هَبَاءٌ وَكَانَ الْجَهْلُ مَمْقُوتًا ذَمِيمًا
— وَلَكِنِّي أَحِبُّ النَّفْعَ جَهْدِي وَكَانَ النَّفْعُ فِي الدُّنْيَا لُزُومًا (1)

« فكان » هنا خارجة عن حد الزمن الماضي ، إلى الديمومة (2) ، وكل أعجاز هذه الأبيات الثلاثة حكم .

وقد خلق الشاعر أحياناً أخرى تراكيب إضافية بزيادة اسم وإضافته إلى آخر في بعض التراكيب بحيث يستقيم الوزن ولا يثرى المعنى :

— وَأَيْنَ الَّذِي بَيْنَكُمْ شِبْلُهُ عَلَى غَايَةِ الْحَقِّ نَعَمَ الْخَلْفُ ؟ (3)
— وَالنَّجْمُ يَبْعَثُ لِلْمِيَاهِ ضِيَاءَهُ وَالْكَهْرْبَاءُ تُضِيءُ أَثْنَاءَ الثَّرَى (4)

فزاد لفظ « غاية » في البيت الأول والمعنى بحذفه لا يتضرر ، وزاد لفظ « أثناء » في الثاني ، والمعنى بحذفه أقوم (5) .

وقد يأتي الشاعر أحياناً بجمل كاملة لا يقتضيها المقام فتبقى أجنبية عن التركيب ، وقد تتخلل القصيدة مجموعة من الأبيات كاملة بعيدة الصلة بالسياق ، لكننا نخرج إذاً من باب الزيادة التي تتصل بالهيكل الداخلي إلى ما يتصل بنية القصيدة ذاتها ، وليس هذا من مشاغلنا .

الحذف :

الحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام . فلا تكاد تخلو منه الجملة من الجمل . والحذف يكثر استخدامه وتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدم النص واتضح جوانب الموضوع

- (1) ج 4 ص 32 ، 12 و 43 و 62 .
- (2) استعمالات « كان » بهذا المعنى في القرآن كثيرة ، لا حاجة في التمثيل عليها .
- (3) ج 1 ص 159 ، 26 .
- (4) ج 2 ص 33 ، 23 .
- (5) مع الملاحظ أن الزيادة التي من هذا النوع تتجاوز هذا إلى مظاهر أخرى درست في باب الواصلات ، كزيادة بعض حروف العطف أو زيادة بعض حروف الجر بعد أفعال هي في الأصل متعدية بدونها . . .

المدرّوس بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية . «والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف ، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف ، فإنه لغو من الحديث ، لا يجوز بوجه ولا سبب » (1) . وليس لمقامات الحذف غير هذا المقياس العام ، فلا نستطيع أن نضبط مواطن الحذف بأكثر من أن نقول يحسن الحذف حيث دل على المحذوف بعض المذكور . إلا أن الدارس يستطيع أن يتيين بغير صعوبة أن الحذف أكثر ما يكون في مقام العطف . فالعطف من حيث هو عملية اتباع يقوم عليها الكلام في أغلبه يسمح بالاستغناء عن بعض المعطوف إذا توفّر في المعطوف عليه . ومن التراكيب الخاصة ما يطرأ الحذف فيها كثيراً بسبب قيامها على شقين ملتحمين كتركيب الإستفهام الحقيقي الذي يقوم على سؤال وجواب هذا الجواب عرضة إلى الحذف لأنه في أكثر الحالات ليس إلا صيغة جديدة لما ورد في السؤال ، أو التركيب التلازمي الذي يقوم على جملتين دائماً ، ثانيتهما جملة الجواب . وكلتا هاتين عرضة للحذف ، أو تركيب النداء أو الدعاء ..

ولم يتوسع علماء البلاغة من العرب إلا في نوع واحد من أنواع الحذف هو الذي إذا عوضه الذكر فسد الكلام . يقول ابن الأثير : « ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث ، لا يناسب ما كان عليه أولاً من الطلاوة والحسن » (2) .

ولكننا نرى للحذف نوعاً ثانياً هو الذي يقتضيه التدقيق المعنوي أو الذي يولده الخطأ النحوي إبقاء بحق الوزن في الشعر وغير ذلك من المقتضيات الصوتية الجمالية .

فإن الحذف في النوع الثاني إذا عوضه الذكر استقام الكلام نحويّاً أكثر وربما زال معه خطأ ولم يتغيّر به معنى . وما من شكّ في أن النوع الأول من الحذف أكثر خفاءً من الثاني ولكنه أقلّ أثراً في التركيب والمعنى منه . والثاني أكثر دلالة على أساليب الكلام الخاصة ، وأكثر تمييزاً لها (3) ، ولذلك سنعمد هذا أكثر من ذاك في دراسة الحذف في تراكيب « الشوقيات » .

ونحن بهذا الاختيار المنهجيّ العام نعرض في نفس الوقت عن المنهج الخاص في دراسة الحذف حسب مقاماته أو مواطنه ، لتعلّق همّتنا بالمحذوفات ذاتها وآثارها .

والمحذوفات محرّكات أو واصلات ، وكلّ صنف يفتقر إلى الدرس في باب خاصّ .

ونعني بمحرّكات الكلام الأسماء والأفعال سواء أقامت بوظيفة أساسية في الجملة أم بوظيفة ثانوية ، وكذلك العناصر الأساسية في الجملة سواء أكانت من قبيل الأسماء والأفعال أو الأدوات . فمحرّكات الكلام تسمية أطلقناها في الجملة على الأسماء والأفعال وعلى كل عنصر يقوم بوظيفة أساسية حتى وإن كان من قبيل الأدوات .

(1) ابن الأثير ، المثل السائر ، ج 2 ص 279 .

(2) المصدر نفسه .

(3) انظر باب الحذف والاختصار : ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ص 210 - 228 .

ونعني بواصلات الكلام الحروف والأدوات (1) باستثناء ما قام منها بوظيفة أساسية في التركيب .
هذا التقسيم الثنائي يسهل علينا بصفة عملية دراسة أقسام الكلام باعتماد دورها في الجملة إن تحريكاً
وإن وصلاً ، ولكن له ميزة علمية أيضاً وتتمثل في الكشف عن الواقع اللغوي من حيث ارتكاز النظام
الإبلاغي على التحريك والوصل .

وليس الفصل بين المفردات من المحذوفات والجمل بمعتبر عندنا لأن من المحذوفات ما لا تقدّر إلا
بمفردات ومنها ما يجوز فيها التقدير بالمفرد أو بالجملة ، ولم نر الجملة تتميز محذوفة عن المفرد محذوفاً على
كل حال .

حذف المحركات :

حذف المحركات متنوع في « الشوقيات » ، ولكننا سنقتصر في الدرس على أبرز مظاهره وأكثرها تواتراً
فيها وأخصها بها من حيث هي كلام شعري قبل كل شيء . فأبرز مظاهر حذف المحركات في شعر شوقي :
حذف المسند إليه في الجملة الاسمية وحذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية وحذف المفعول به في
الجملة الفعلية كذلك ، فحذف النعت وحذف المضاف .

1 — حذف المسند إليه في الجملة الاسمية :

يعمد شوقي إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة . وإذا علمنا أن
المعاظلة نادرة في شعره وأن البيت في قصيدته يتمتع بكامل استقلاله عادة على ما اشترط العرب ، لم يعد من
الغريب أن نلمس ظاهرة الحذف هذه في صدور الأبيات .

- | | |
|--|---|
| — مُتَفَكِّكُونَ ، فَمَا تَضُمُّ نَفُوسَهُمْ | ثِقَّةٌ ، وَلَا جَمْعَ الْقُلُوبِ صَفَاءُ (2) |
| — أَشْهَى مِنْ الْعُودِ الْمَرْثَمِ مَنْطِقًا | وَالَّذُ مِنْ أَوْتَارِهِ تَغْرِيدًا (3) |
| — حُرٌّ ، وَأَنْتَ الْحُرُّ فِي تَارِيخِهِ | سَمَحٌ ، وَأَنْتَ السَّمَحُ فِي أَقْبَالِهِ (4) |
| — رُومَةُ الزَّهْوِ فِي الشَّرَائِعِ وَالْحُكْمِ | مَمَّةٌ ، وَالْهَوَى وَالْمَجَانَّةُ (5) |

فكلّ مطلع في هذه الأبيات وقع مسنداً لمسند إليه محذوف ، يدلّ عليه السياق ، تقديره في الأول « هم
أو انهم .. » وفي الثاني « هي أو انها .. » وفي الثالث « هو » أو ما شاكلها ، وفي الأخير « أنت » أو ما

(1) العسكري يسمي حروف الجر « حروف الصلات والرباطات » الصناعتين ج 1 ص 160 .

(2) ج 1 ص 34 ، 125 .

(3) ج 1 ص 109 ، 09 .

(4) ج 1 ص 169 ، 2 .

(5) ج 1 ص 248 ، 17 .

إليها . لكن الحذف بهذا الشكل يرد كذلك في صدور الاعجاز إذا استأنف بها على الصدور ولكنه نادر :

أَوْسَعْتَنَا يَوْمَ التَّوَدَّاعِ إِهَانَةً أَدَبٌ لَعُمُرِكَ لَا يُصِيبُ مِثْلًا (1)

فالعجز لا يستقيم إلا بتصور محذوف من نوع « ذاك » أو « انه » .

فالحذف في هذا المقام من أساليب التأليف في الكلام دون التحليل به يخرج الشاعر من مجرد التقرير والاختبار إلى التحريك والايحاء ، فيكون المسند إليه أظهر إذا لم يظهر والشاعر أنطق إذا لم ينطق من ناحية ، ويرز المسند الظاهر لانهضار كل الضوء فيه من ناحية أخرى . فهذا لون من الأساليب يمكن من إبراز العنصرين الرئيسيين في التركيب بنفس المستوى .

ويصادف أن نجد هذا الضرب من الحذف في غير هذا المقام في شعر شوقي ، لكن دواعيه في ذلك مختلفة ، فمنه الذي اقتضته طبيعة الكلام ، كأسلوب الحوار والمشافهة :

وقيل : الثغرُ ، فاتأدت ، فأرست فكانت من ثراك الطهر قَابًا (2)

والمحذوف فيه مسند إليه من نوع « (هذا) الثغر .. »

ومنه ما اقتضاه الإيجاز ولكن المعنى معه لم يسلم من الغموض :

— وَيَا رَبَّ لَوْ سَخَّرْتَ نَاقَةَ (صالح) لعبدك : ما كانت من السَّليساتِ (3)

— إن أشرق (الشمس) زهراء تسمو للضحى وإذا هوت حمراء في تلك الذرى (4)

فالمعنى لا يستقيم إلا على تصور محذوف في الأول من نوع « (ناقة صالح) ما كانت .. » أو (انها) ما كانت ... وفي الثاني من نوع « (فهي) زهراء .. أو (فهي) حمراء .. » .

2 — حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية (5) :

وفي نفس المقام وفي نفس المحل من البيت يعمد شوقي كثيرا إلى حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية ويقتصر على المفعول به من دون بقية العناصر ، يجعله مطلقا يتبدى به البيت . لكن الشاعر أكثر ما استخدم لذلك تعابير جاهزة ، استعملها العرب أو استعملوا أشباهها ، فهي من هذه الناحية من باب الأساليب

(1) ج 1 ص 173 ، 5 .

(2) ج 1 ص 64 ، 35 .

(3) ج 1 ص 98 ، 17 .

(4) ج 2 ص 33 ، 39 .

(5) وقد حذف الفعل وحده بشكل طريف في ج 2 ص 92 ، 9 ، فقال

بي رشيا ناعم ما عرف العمر مـ
وأراد « [الم] » بي رشيا ..

المشاركة في التركيب لا من باب الأسلوب الخاص بشوقي ، وهي ضعيفة الأثر في الكلام لذلك ، إلا أن المعنى لم يتضرر بها لسهولة حضور محذوف الكلام في ذهن العارف بكلام العرب .

والذي شاع في « الشوقيات » من ذلك : الاقتصار على اسم الجلالة مفعولا به في الصدارة من جمل هي في معنى « اتق الله » :

– الله في الخلق من صبّ ومن عان
– الله في روح صبّ يغشيان بها
– يا أهل القلود التي طالت عواليها

تفتى القلوب ويقي قلبك الجاني (1)
مؤارد الحنف لم ينقل لها قدما (2)
الله في مهج طاحت عواليها (3)

ومن الحذف في تعابير جاهزة أخرى قوله :

الباسمات عن التيم نصيدا (4)

بأبي وروحي الناعيمات الغيدا

فأصل التقدير فيه « أفدي بأبي .. »

وكذلك الحذف في قوله :

منك قبولا ، فالشكاوى تُعاد
فالفضل إن وزع بالعدل زاد (5)

سمعا لشكواي ، فلن لم تجد
عدلا على ما كان من فضلكم

فقوله « سمعا » مفعول مطلق عاملة معاملة المفعول به لمحذوف تقديره « اسمع » والتقدير في البيت الثاني « اعدلوا عدلا (زائدا) على ... » .

ويطرا هذا الحذف في مقام الخطاب المباشر الذي له مساس بالمحاوراة الشفوية كثيرا ، لكنه في هذه الحالة ليس مخصوصا بصدارة الكلام . فقد يكون في الصدارة مثل ما في قوله :

بآية الفتح تبقى آية الحقب
الا التعجب من أصحابك النجب (6)

تحية – أيها الغازي – وتهنئة
وقيما من ثناء ، لا كفاء له

والتقدير « (أهديك) تحية .. و(أقدم لك) تهنة .. وقيما من ثناء .. »

ويكون في غيرها :

والصدق أليق بالرجال مقالا (7)
ويا زمن النفاق ، بلا سلام (8)

– أمم الهلال ، مقالة من صادق
– فيا تلك الليالي ، لا تعودني

- (1) ج 2 ص 142 ، 1 .
(2) ج 2 ص 137 ، 2 .
(3) ج 2 ص 145 ، 1 .
(4) ج 1 ص 109 ، 1 .
(5) ج 1 ص 116 ، 7 – 8 .
(6) ج 1 ص 59 ، 67 – 68 .
(7) ج 1 ص 185 ، 24 .
(8) ج 1 ص 208 ، 31 .

أما حذفه ما في معنى « (أقدم لكم) مقالة .. » في الأول ، فلم يتضرر به المعنى لدلالة النُصبه عليه .
لا بل قوي به التنبيه ، وأما حذفه في الثاني ما في معنى « (اذهب) بلا سلام .. » فقد غمض به المعنى .

وقد حذف الفعل اللازم المنفي وفاعله معا في تركيب طريف لم يحتفظ فيه إلا بأداة النفي ، وهو :

شَاعِرٌ مِضْرَ الَّذِي لَوْ خَفِيَ النَجْمُ لَمْ (1)

3 - حذف المفعول به :

ومن ألوان الحذف الطريقة في « الشوقيات » حذف المفعول به بعد فعل متعدٍ إلى مفعول في الأصل ،
لإبراز الحدث ذاته دون نوعه أو موضوعه :

(الْفَاطِمِيَّةُ) شَيَّدَتْ مِنْ عِزِّهِ وَبَنَى (بَنُو أَيُّوبَ) مِنْ سُلْطَانِيهِ (2)

فبحذف مفعول « شَيَّدَتْ » ومفعول « بَنَى » حصر الشاعر الاهتمام في الفعلين مجردين . وقد يحذف
الشاعر المفعول ويتجنب التعمين حيث تصلح كل الامكانيات المتصورة من نوعه للوقوع موقع المفعول كحذفه
مقول القول :

- كَالْبَبْغَا فِي قَفَصٍ قِيلَ لَهُ ، فَقَلَّدَا (3)

- وَمَا أَغْنَاهُ عَمَّنْ قَالَ فِيهِ وَمَا أَغْنَاكَ عَنْ هَذَا التَّرَامِي (4)

- لِي حَبِيبٌ كُلَّمَا قِيلَ لَهُ صَدَقَ الْقَوْلَ ، وَزَكَّى الرِّيبَا (5)

وقد حذف المفعول في مقام الاستثناء بوجه أطرف :

يَبْذُلُ إِلَّا النُّهْيَ يَهْتِكُ إِلَّا الْحُرْمَ (6)

وقد يحذف الشاعر الجار والمجرور الواقعين مفعولا به مراعاة للوزن :

- وَالنَّاسُ مَبْكِيٌّ وَبَاكِ إِثْرَهُ وَبُكَاءُ الشُّعُوبِ إِذَا النُّوَابِغُ طَاحُوا (7)

- وَصَارَ مَا نَتَغَنَّى مِنْ مُحَاسِنِهَا حَدِيثُ ذِي مَحْنَةٍ عَنْ صَفْوَةِ الْخَالِي (8)

فالمتظر أن يقول في الأول « مَبْكِيٌّ » (عليه) ، وفي الثاني « مَا نَتَغَنَّى (به) » .

(1) ج 2 ص 92 ، 21 .

(2) ج 1 ص 259 ، 31 .

(3) ج 2 ص 28 ، 14 .

(4) ج 1 ص 208 ، 12 .

(5) ج 2 ص 116 ، 3 .

(6) ج 2 ص 92 ، 26 .

(7) ج 3 ص 51 ، 13 .

(8) ج 3 ص 125 ، 3 .

وقد حذف المفعول الواقع مفضلاً بشكل طريف فقال .

– فَيَا مَطْرَانُ ، مَا أَوْلَى ! وَيَا مَطْرَانُ ، مَا أَحْرَى ! (1)
– وَهُنَالِكَ أَزْدَهتِ السَّمَاءُ ، وَكَانَ أَنْ آتَتْ نُورًا ، مَا أْتَمَّ وَأَبْهَرًا !

.....
وَالْمَاءُ غُدْرٌ مَا أَرَقَّ وَأَغْزَرَ ! وَجَدَاوِلُ هِنَ اللَّجَيْنُ وَقَدْ جَرَى (2)

4 – حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه :

ويكثر في شعر شوقي حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه في مواطن مختلفة من البيت ، ولئن كانت بعض استعمالات الشاعر تعتمد عبارات جاهزة سبق أن استعمل فيها العرب الصفة محلّ الموصوف كالاقتصار على لفظ « العوان » في التركيب للتعبير عن الحرب ذاتها بينما هو في أصله صفة لها في معنى الحرب التي قوتل فيها مرة بعد أخرى (3) ، أو تعتمد استعمالات جارية في عصره أو قابلة لتفهم عنه في عصره وخاصة في ظاهرة تعيين بعض الأعلام بصفاتهم كالاقتصار على لفظ « الفرنسي » والمقصود نابليون بونابرت أو « الحامي » والمقصود مصطفى كمال .. (4) ، فإن منها ما هو أخفى وأكثر تصرفاً مثل الحذف في قوله :

يَتَقَاذِفُونَ بِذَاتِ هَوَلٍ ، لَمْ تَهَبْ حَرَمَ الْمَسِيحِ وَلَا حِمَى الْعُرَاءِ (5)

فاستغنى عن الموصوف « مقنوفات » واكتفى بالصفة « ذات هول » لتهوين وقع المعنى على القارئ وتهويل صورته الحاضرة الغائبة في ذهنه . أو الحذف في قوله :

وَالْمَرْءُ يُذَكَّرُ بِالْجَمَائِلِ بَعْدَهُ فَارْفَعْ لَذِكْرِكَ بِالْجَمِيلِ بِنَاء (6)

« جمائل : جمع جميلة ، والمقصود أن المرء يذكر بصنيعته الجميلة ، أو بمأثرته الجميلة ، فحذف الموصوف ، ثم جمع الصفة واستعملها » (7) ...

5 – حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه :

وقد يقتضي احترام الوزن المترم حذف المضاف فلا يتردد الشاعر فيه وإن ساء به التعبير أحياناً .

فمن حالات ذلك ما بدا عليها طابع القدم كالحذف في قوله :

-
- (1) ج 4 ص 114 ، 3 .
(2) ج 2 ص 33 ، 66 .
(3) ج 1 ص 59 ، 31 .
(4) ج 1 ص 163 ، 19 .
(5) ج 3 ص 5 ، 33 .
(6) ج 3 ص 3 ، 14 .
(7) من تعليق الناشر .

- أَمِنْ أَكَلَ الْيَتِيمَ لَهُ عِقَابٌ
– هَيْهَاتَ ! لَوْ وَجِدْتُ لِلْمَوْتِ عَاطِفَةً
وَمَنْ أَكَلَ الْفَقِيرَ فَلَا عِقَابَ ؟ (1)
لم يك من آدم أَحِبَّابَهُ أَحَدُ (2)

فقد أراد « (مال) » اليتيم ، في الأول ، و« (بني) آدم » في الثاني ، مع الملاحظ أن هذا التركيب ما زال يعيش في اللهجات اليوم .

ومن الحذف الذي ساء به التعبير قوله :

- مَقَامُكَ فَوْقَ مَا زَعَمُوا ، وَلَكِنْ
– وَدَوِيًّا كَمَا تَأَهَّبَتِ الْخَيْلُ
رَأَيْتُ الْحَقَّ فَوْقَكَ وَالْمَقَامَ (3)
وَهَاجَتُ حُمَاتَهَا الْهَيْجَاءُ (4)

فقد حذف الظرف المضاف (فوق) إلى المقام في مقام العطف في البيت الأول ، وحذف المضاف (دوي) وغير في التركيب بأن أورد المضاف إليه ، جملة (تأهبت الخيل) والمتظرف وروده مفردا (تأهب) .

وقد يحذف شوقي المضاف إليه ويقتصر على المضاف في عبارات جاهزة لا يصعب فيها تصور المحذوف لذلك ، كاختصاره في التركيب على لفظ « قاب » من قولهم « قاب قوسين أو أدنى » (5) كما يصادف أن يحذف المضاف والمضاف إليه معا في تراكيب تقتضيهما (6) ولكن حالات ذلك نادرة لا يعول عليها .

وقد ينال الحذف عناصر أخرى لا يشملها الحذف عادة لأن التركيب يمهّد لظهورها ، فلا تظهر مع ذلك ، ولكن حالات ذلك نادرة جدا ، فنكتفي بالتمثيل عليها :

- غَرِيقٌ حَاوَلَتْ يَدُهُ شَرَاءَا
– صَاحِبُهُ عِشْرِينَ غَيْرَ ذَمِيمَةٍ
– أَتَذَكُرُ قَبْلَ هَذَا الْجِيلِ جِيلًا
– وَلَا وَالْقَوَامِ الَّذِي ، وَالْأَعْيُنِ اللَّاتِي
فَلَمَّا أَوْشَكْتَ فَقَدَ الشَّرَاعَا (7)
حَالِي بِهِ حَالٍ وَعِيشِي مُوْتَقُ (8)
سَهْرُنَا عَنْ مَعْلَمِهِمْ وَنَامَا (9)
مَا خُنْتُ رَبَّ الثَّنَا وَالْمَشْرِفَاتِ (10)

ففي البيت الأول حذف خبر فعل المقاربة بداعي الوزن ولكن السياق دل على المحذوف دلالة كافية ، وفي الثاني حذف التمييز بعد العدد وأثر المحذوف في السياق ظاهر ، أما في الثالث فقد حذف المفعول لأجله

- (1) ج 1 ص 64 ، 51 .
(2) ج 3 ص 62 ، 50 .
(3) ج 1 ص 208 ، 2 و ص 64 ، 35 و ص 90 ، 13 ، و ج 2 ص 18 ، 11 .
(4) ج 1 ص 17 ، 5 .
(5) ج 1 ص 90 ، 13 .
(6) ج 1 ص 245 ، 11 .
(7) ج 3 ص 97 ، 39 .
(8) ج 1 ص 161 ، 6 .
(9) ج 1 ص 221 ، 38 .
(10) ج 2 ص 117 ، 1 .

بمقتضى الوزن لكنه بهذا الحذف لبس المعنى إذ أراد « سهرنا » (نيابة) عن معلمهم « فلما سقط المفعول لأجله تعلق حرف الجرّ « عن » بالفعل كما لو كان الفعل متدعيًا به ، وفي الأخير حذف صلة الموصول بعد الذي والتي فأفاد التعظيم المطلق . »

حذف الواصلات :

1 - حذف حرف الجرّ :

ومما وجدناه عرضة للحذف في تراكيب شوقي : حرف الجر المتعدّي به الفعل ، ويطرأ ذلك في مواطن غير معينة من البيت لاحترام الوزن :

فِي لَيْلَةٍ قَدِمَ الْوُجُودَ هِلَاكُهَا فِدَنْتُ كَوَاكِبُهَا تَعْلَمُهُ السَّرَى (1)
لم يتسع البيت لقوله « قدم (إلى) الوجود » فاستغنى عن الجارّ .

وقد يحذفه لاحترام الوزن من ناحية ولتجنب الثقل من ناحية أخرى :

— وَأَنْزَلَ بِنُورِ الْخُلْدِ جَدَّكَ، وَأَتَّصِلُ بِمَلَائِكَ مِنْ آلِهِ أَشْبَاهِ (2)
— شَبَّهْتُهَا (بَلْقِيسَ) فَوْقَ سَرِيرِهَا فِي نَضْرَةٍ وَمَوَاكِبِ وَجَوَارِي (3)

فلفظ « جدّك » في الأول منصوب على نزع الخافض وأصله « (على) جدّك » ، « وبلقيس » في الثاني مشبه به ، حذف من أوله حرف الجرّ « ب » لتماثله وأول حرف من الكلمة .

وألغيناه يطرأ في أواخر الصدور بداع الوزن والقافية معا في كثير من الحالات :

— يَدُ « إِبْرَاهِيمَ » لَوْ جِئْتَ لَهَا بِذِيحِ الطَّيْرِ عَادَ الطَّيْرَانَا (4)
— صَالِحُ الْإِخْوَانِ يَبْغِيكَ التَّقَى وَرَشِيدُ الْكُتُبِ يَبْغِيكَ الصَّوَابَا (5)

فلما رصد لفظ « الطيران » للقافية وضاق البيت استغنى عن تعدية فعل « عاد » بحرف الجرّ « إلى » في البيت الأول ، واستغنى مرتين عن تعدية فعل (يبغي) بحرف الجرّ اللام في الثاني ، مع الملاحظ أن هذا الحذف صير فعل « يبغي » متعدّيًا إلى مفعولين .

وقد يحصل الحذف في نفس الموطن لنفس الداعي بتضمين فعل معنى فعل آخر بصفة متأكدة أحيانا :

وَالرَّأْيُ لِلتَّارِيخِ فِيكَ ، فَفِي غَدٍ يَزِنُ الرِّجَالُ ، وَيَنْطِقُ الْأَحْكَامَا (6)

(1) ج 2 ص 33 ، 13 .

(2) ج 3 ص 172 ، 15 .

(3) ج 2 ص 36 ، 7 .

(4) ج 2 ص 118 ، 24 .

(5) ج 2 ص 18 ، 10 .

(6) ج 3 ص 144 ، 11 .

حيث ضمن فعل « ينطق » معنى « يُصدر » ، وبصفة محتملة أخرى :
أَدِيرُ إِلَيْكَ قَبْلَ الْبَيْتِ وَجْهِي إِذَا فَهْتُ الشَّهَادَةَ وَالْمَتَابَا (1)
حيث يجوز اعتبار فعل « فاه » متضمنا معنى « قال » .

حذف الوسائل الرابطة بين التراكيب :

2 - حذف « أن » و « أن » :

يعمد شوقي كثيرا إلى حذف الآداتين « (أن) و (أن) » المصدريتين ، الأولى في صدر الجملة الفعلية والثانية في صدر الجملة الاسمية . ويطرأ هذا الحذف في أي موطن من البيت بدون تميز . وإذا كان هذا الأسلوب من مقتضيات الوزن في كل الحالات ، فإنه لم يفسد به المعنى ولا ازداد به حسنا كذلك .

ويلاحظ قود يفرواد يمونيين وبلاشار - بالاعتماد على بعض أمثلة القرآن - أن ظاهرة حذف « أن » من صدر الجملة الفعلية الواقعة فاعلا ، كانت معهودة في القديم ، وأنها من الأساليب التي بقيت حية في اللهجات وأنها من خصائص الكلام العاطفي (2) . ولعله يحسن أن نضيف إلى ذلك أنها من مميزات المحاورات الشفوية بصفة عامة .

الا أن شوقي حذف « أن »

في صدارة الجملة الفعلية الواقعة مبتدا :

من عَادَةِ الْإِسْلَامِ يَرْفَعُ عَامِلًا - وَيُسَوِّدُ الْمَقْدَامَ وَالْفَعْلَالَا (3)
وَمِنَ الْعَجَائِبِ بَعْدَ طُولِ عِبَادَةٍ - يُؤْتِي بِهِ حَوْضَ الْخُلُودِ فَيَغْرِقُ (4)
مِنْ عَادَةِ الذِّكْرِ تَرُدُّ مِنَ النَّوَى - مَنْ لَا يَدِينُ لَنَا بِطِي غِيَابِهِ (5)
جَاءَهَا الْحَقُّ ، وَمِنْ عَادَاتِهَا - تُؤْثِرُ الْحَقَّ سَبِيلًا وَاتِّجَاهًا (6)

وفي صدارة الجملة الفعلية الواقعة خبرا :

كُلَّمَا مَرَّتِ اللَّيَالِي عَلَيْهِ - رَقَّ ، وَالْعَهْدُ فِي اللَّيَالِي تُقَسِّي (7)
وَالْيَ النُّسُورِ تَقَاصَّرَتْ أَعْمَارُهَا - وَالْعَهْدُ فِي عُمُرِ النُّسُورِ يَطُولُ (8)

(1) ج 1 ص 64 ، 29 .

(2) نحو المربية الكلاسيكية ، ص 418 .

(3) ج 1 ص 185 ، 26 .

(4) ج 2 ص 64 ، 98 .

(5) ج 3 ص 33 ، 33 .

(6) ج 3 ص 174 ، 10 .

(7) ج 2 ص 44 ، 5 .

(8) ج 3 ص 116 ، 4 .

وفي صدارة الجملة الفعلية الواقعة خبراً لفعل المقاربة «أوشك» بنسبة أكبر :

- الحجُّ رُكْنٌ مِنْ الْإِسْلَامِ نُكْبِرُهُ (1)
 – نُسِخَتْ بِأَبْطَالِ السَّمَاءِ بِطَوْلَةٍ (2)
 – وَيُوشِكُ يَجْرِي الْمَاءُ مِنْ تَحْتِهَا دَمًا (3)
 – قَدْ كَانَ فِيكَ لِيَوْمٍ بَقِيَّةٌ (4)
 – وَيَقُولُ تَكَادُ تُجَنُّ بِهِ (5)

وكذلك في صدارة الجملة الفعلية الواقعة مفعولاً به لفعل «أراد» :

- وَكَانَ ذَاكَ الْقِرْدُ نِصْفَ أَعْمَى (6)
 – لَكِنَّهُ قَدْ خَالَفَ الْإِشَارَةَ (7)
 – فَأَرَادَتْ الْحَمَقَاءُ نَعْفَ (8)
 يُرِيدُ يُحْصِي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا (6)
 لَمَّا أَرَادَ يُظْهِرُ الشَّطْرَةَ (7)
 سِرْفٌ مِنْ رَمَائِلِهِ مَرَامَهُ (8)

مع الملاحظ أن كلا من هذه الأبيات الثلاثة من حكاية أعدت للأطفال . والحكايات من أحسن الاطارات التي تحتضن الأساليب العاطفية .

ولغير فعل أراد ، وفي غير سياق الحكاية :

- بَيِّنِي فِي الْحُبِّ وَبَيِّنْكَ مَا لَا يَقْدِرُ وَأَشْرِ بِنَفْسِهِ (9)

أما حذف «أن» ، فكان أقلّ أثراً من حذف «أن» في «الشوقيات» :

حذفها في صدارة الجملة الاسمية الواقعة مبتدأ :

- وَمَنْ الْعَجَائِبِ عِنْدَ قِيَمَةِ مَجْدِهِ (10)
 – مِنْ عَادَةِ التَّارِيخِ مِلءُ قَضَائِهِ (11)
 رَامَ الْمَزِيدَ ، فَجَدَّ فِيهِ ، فَتَلَا (10)
 عَدْلٌ وَمِلءُ كِنَانَتِهِ سِهَامٌ (11)

- (1) ج 1 ص 211 ، 14 .
 (2) ج 3 ص 169 ، 9 .
 (3) ج 1 ص 42 ، 68 .
 (4) ج 2 ص 118 ، 2 .
 (5) ج 2 ، 122 ، 19 .
 (6) ج 4 ص 140 ، 2 .
 (7) ج 4 ص 157 ، 6 .
 (8) ج 4 ص 168 ، 5 .
 (9) ج 2 ص 122 ، 17 .
 (10) ج 1 ص 185 ، 19 .
 (11) ج 1 ص 230 ، 63 .

وفي صدارة الجملة الاسمية الواقعة مفعولا به :

- زعموك دار خلاعة ، ومجاعة
– لم تحمل الجبال مثل حملي
– وأقسم كنت المرأة لم ينس دينه
ودعارة يا إفك ما زعموك ! (1)
أظن مولاي يريد قتلني (2)
ولم تلهيه دُنياؤه وهي ما هيا (3)

3 – حذف ضمير المطابقة وضمير الفصل :

ضمير المطابقة وسيلة تذكير وضمير الفصل وسيلة تقوية وتعزيز ، وقد يمهّد لظهورهما التركيب والمعنى في شعر شوقي ولا يظهران .

أما حذف ضمير المطابقة فقد مكن أحيانا من إبراز الحدث وتعظيم شأنه :

- خَيْرُ الأَبْوَةِ حَازَهُمْ لَكَ (آدم)
– قُمْ نَادِ (أنقرة) وَقُلْ يَهْنِيكَ
دُونَ الأَنَامِ ، وَأَحْرَزْتَ حَوَاءُ (4)
مُلْكُ بَنِي عَلَى سِوْفِ بَنِيكَ (5)

فتجريده فعل « أحرزت » في الأول ، وفعل « بنت » في الثاني من الضمير حكم للفعلين بأولوية الإبراز . لكن الحذف قاد أحيانا إلى التباس كما في قوله :

- فَلِذَا اسْتَكْرَمْتَ وَدَا فَاتَّهِمُ
جَوْهَرُ الْوَدِّ – وَإِنْ صَحَّ – ظَنِينَ (6)

فحذف الضمير (المفعول به) بعد « فاتهم » في الثاني جوز اعتبار « جواهر الود » المبتدا في جملة استنافية ، مفعولا به .

وأما حذف ضمير الفصل المنتظر قيامه بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية فلئن وقع لتقوية اللحمة بين العنصرين وبيان أن العلاقة بينهما هي من قبيل علاقة النعت بالمنعوت أكثر من كونها علاقة مسند بمسند إليه ، فقد ترك بعض التراكيب على ثقل أضعف النفس :

- وَهَشَّتِ الرُّؤُوسَةُ الْفِيحَاءُ ضَا حَكَةً
– أَمَّا حَدِيثُكَ فِي الْعُقُولِ فَمَشْرَعُ
– إِنْ صَدَقْتَ – يَا رَبِّ – أَحْلَامُهُ
ان المنورة المسكية التَّشْرِبِ (7)
وَالْعِلْمُ وَالْحِكْمُ الْغَوَالِي الْمَاءُ (8)
فَإِنَّ خُطْبَ الْمُسْلِمِينَ الْجَلِيلُ (9)

- (1) ج 2 ص 81 ، 26 .
(2) ج 4 ص 178 ، 3 .
(3) ج 3 ص 181 ، 20 .
(4) ج 1 ص 34 ، 10 .
(5) ج 1 ص 163 ، 1 .
(6) ج 1 ص 253 ، 16 .
(7) ج 1 ص 59 ، 80 .
(8) ج 1 ص 34 ، 59 .
(9) ج 4 ص 48 ، 7 .

والثقل ظاهر في أعجاز الآيات الثلاثة وسببه ما حصل من اطراد كثير من الأسماء معرفة بالألف واللام ،
ففي الأول والثاني حذف الضمير « هي » من « ان المنورة (هي) .. » و« العلم والحكم الغوالي (هي) .. » وفي
الثالث حذف الضمير « هو » « فإن خطب المسلمين (هو) .. » .

ومن الوسائل الرابطة بين التراكيب التي يظهرها الشاعر كثيرا ويحذفها كثيرا الواو ، ولكن للواو بابا
خاصا ندرسه فيه هو باب الفصل والوصل .

4 - حذف الأدوات المولدة لتراكيب معينة :

أ - حذف حرف النداء :

حذف حرف النداء أسلوب شائع في شعر شوقي . وهو من خصائص المطالع ، فأكثر ما كان منه في
صدر البيت بحيث يتنزل المنادى بعد الحذف في صدارة البيت فيبرز بذلك لفظه ويقوى به معناه وينحصر فيه
الاهتمام . وهذا الحذف هو أيضا من خصائص الطوالع وأشباه الطوالع والآيات المستأنف بها حديث جديد
في القصيدة عامة في مواطن يكون فيها المنادى محور الموضوع المدروس .

فمن طوالع شوقي المحذوف فيها حرف النداء :

جِبْرِيلُ ، هَلَلْ فِي السَّمَاءِ ، وَكَبَّرُ وَآكِبُ ثَوَابِ الْمُحْسِنِينَ وَسَطَّرُ (1)

ومن السياقات التي كثر فيها هذا الحذف القصيدة التي ناجى فيها الشاعر « أبا الهول » ، فركب أبياتها
مقطوعات تبدأ كل منها بهذا النداء « أبا الهول .. » وطالها :

أَبَا الْهَوْلِ ، طَالَ عَلَيْكَ الْعُصُرُ وَبُلَّغْتَ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمُرُ (2)

وقد بعث هذا الحذف الحيوية في كامل القصيدة لأن النداء وإن كان لجماذ فهو غير حقيقي .

ويكثر حذف حرف النداء في ملاحم الشاعر أيضا ومواطن التعبير عن التضرع والأسى فيقتصر الشاعر
على المنادى حيث لا تسمح له الحال الشعرية بالاحتفاظ بكامل ملكاته ولا بكامل عناصر التركيب ، فقد تردد
الحذف في قصيدته « نكبة بيروت » وإن لم يرد في الطالع ، وأفاد الضجع :

بَيْرُوتُ ، مَاتَ الْأَسَدُ حَتْفَ أَنْوْفِهِمْ لَمْ يُشْهِرُوا سَيْفًا وَلَمْ يَحْمُوكِ

بَيْرُوتُ ، يَا رَاحَ التَّرِيلِ ، وَأَنْسَهُ يَمْضِي الزَّمَانُ عَلَيَّ لَا أَسْلُوكِ (3)

وكثر اعتماده كذلك في مطولته « كبار الحوادث في وادي النيل » (4) .

(1) ج 1 ص 149 ، 1 .

(2) ج 1 ص 132 ، 1 وانظر الايات 6 و 11 و 18 و 25 و 58 .

(3) ج 1 ص 162 ، 7 و 12 .

(4) ج 1 ص 17 ، انظر الايات 9 و 133 و 155 .

وقد يطرأ حذف حرف النداء في غير مقام المطلع ولكن ذلك قليل ، ويكون إما في مقام العطف بحيث لا يلفت الانتباه كثيراً (1) ، أو حشوا في البيت كما في قوله :

أَدَبُهُ ، أَدَبٌ - أمير المؤمنين - فَمَا في العفو عن فاسقٍ فضلٌ ولا كَرَمٌ (2)

مع الملاحظ أنه فتح به هنا باباً من الالتباس ، إذ توفرت إمكانية اعتبار لفظ « أمير المؤمنين » مفعولاً به لفعل « أدب » بينما مقصود الشاعر مناداته فحسب .

ب - حذف وسائل النفي أو النهي :

ومن محذوفات الشاعر وسائل النفي والنهي . فقد يعرض له بداعي الوزن حذف أداة النفي في مقام العطف :

جَمَعْتَكُمْ الْإِيَّامُ بَعْدَ تَفَرُّقٍ مَا لِلْقَاءِ وَلِلْفِرَاقِ دَوَامٌ (3)

بينما المنتظر قوله : « ما للقاء ولا للفراق .. » لا سيما أن عطف تركيب منفي على آخر مثله كهذا ، يقتضي تنويع الأداة .

وقد يحذف الشاعر الناسخ الثاني في مثل هذا التركيب :

زَعَمُوا نَعِيَّكَ في المِجَامِعِ مَازِحًا مِهَاتٍ ! في رِيبِ الْمُنُونِ مِزَاحٌ (4)

فقوله « في ريب المنون مزاح » مثبت ولكن السياق يقتضي اعتباره منفيًا بناسخ محذوف قبله ، هو « ليس » .

ومما حذف فيه أداة النفي والنهي ، قوله :

جِبَالٌ (مَلُونًا) ، لَا تَخْوِرِي وَتَجْزَعِي إِذَا مَالَ رَأْسٌ أَوْ تَضَعُضِعُ مَنَكَبٌ (5)

حيث يقتضي رفع الالتباس إعادة اظهار الأداة « لا » قبل « تجزعي » .

ج - حذف أداة الاستفهام :

وقد يحذف الشاعر أداة الاستفهام بداعي الوزن كما في قوله :

رَأَى السَّهْلُ مِنْهُمْ مَا رَأَى الْوَعْرُ قَبْلَهُ فَيَا قَوْمُ ، حَتَّى السَّهْلِ فِي الْحَرْبِ يَصْنَعُ (6)

فحذف الأداة « هل » قبل قوله « حتى السهل .. » فأشرب معنى الاستفهام بشيء من التحقيق والتأكيد .

(1) انظر مثلاً : ج 1 ص 72 ، 32 .

(2) ج 1 ص 211 ، 9 .

(3) ج 1 ص 226 ، 35 .

(4) ج 3 ص 51 ، 20 وانظر كذلك ج 1 ص 239 ، 2 .

(5) ج 1 ص 42 ، 108 .

(6) ج 1 ص 42 ، 209 .

وفي قوله :

عَجِيبُ ! يُرْجِيْ مشرطًا أَوْ يَهَابُهُ مِنْ الغربُ راجيه مِنْ الشرقُ هَائِبُهُ (1)

حذف أداة الاستفهام الهمزة قبل يرجي فقرب الاستفهام من معنى الاثبات .

وفي قوله :

وَيَا بَحْرُ تَدْرِي قَدْرَ مَنْ أَنْتَ حَامِلٌ ؟ وَيَا رَوْضُ صُونِيهِ وَيَا رَبِّيَ أَرْحَمِ (2)

حذف كذلك الهمزة في « (أ) تدرى .. » للاثبات .

ويكون حذفه أداة الاستفهام في مقام العطف على شكل طريف :

– لَمْ يَدْرِ قَائِدُهُمْ لَمَّا أَحْطَتْ بِهِ هَبَطَ مِنْ صُعْدِهِ أَمْ حَتَّى مِنْ صَبَبِ (3)

– وَحَلِيفُ سَهْدٍ ، أَمْ تَنَّا مُمُ اللَّيْلِ حَتَّى يَنْجَلِي (4)

فاستعمال أداة مخصوصة « أو » في التركيب المعطوف دل على طبيعة التركيبين وعلى المحذوف في التركيب المعطوف عليه .

وقد يعرض للشاعر حذف أدوات وحروف أخرى بدون أن يتواتر في تراكيبه فلا نستطيع اعتباره إلا في ملاحظة عابرة كهذه ، ومن ذلك حذفه واو القسم في تركيب واضح الدلالة على القسم (5) ، أو حذفه أداة الشرط « إن » في غير تركيب الطلب (6) أو حذفه اللام الداخلة على جملة جواب الشرط بلو (7) أو حذف اسم الموصول (8) .

الخاتمة :

فقد اتضح أن قضية التقديم والتأخير قضية حركة تشمل التركيب تهمننا فيها أسباب هذه الحركة ودواعيها دون أنواع العناصر التي تلحقها ومواطن وقوعها ، ولذلك ركزنا البحث على مقتضيات والأهداف .

وقضية الاعتراض هي قضية اسقاط لعنصر بين عناصر أخرى ، تهمننا فيها المواطن التي يجوز فيها التصرف بهذا الشكل أكثر من دواعي الاعتراض أو أنواع العناصر المعترض بها ، ولذلك تركّز درسنا الاعتراض على مظاهره .

- (1) ج 1 ص 80 ، 35 .
- (2) ج 3 ص 140 ، 31 .
- (3) ج 1 ص 59 ، 51 .
- (4) ج 1 ص 176 ، 11 .
- (5) ج 3 ص 5 ، 49 .
- (6) ج 3 ص 184 ، 19 .
- (7) ج 2 ص 188 ، 16 .
- (8) ج 3 ص 171 ، 128 .

أما قضية الحذف فعملية عزل تهما فيها العناصر المحذوفة ذاتها أكثر من دواعي الحذف أو موطنه، ولذلك ركزنا دراسة الحذف على أنواع المحذوفات .

بقي عارض من عوارض التراكيب لم يحط بالتحليل في الفصول السابقة ولا نراه يحتاج إلى توسيع كبير. فرمنا الختام به وهو الثقل في التراكيب . فلم تسلم بعض تراكيب الشاعر من الثقل ، وما كان بين أيدينا مقياس علمي مضبوط نتيّن به الثقل فتحدّه ونكشف به عن درجاته ، غير مقياس الذوق الشخصي . والواقع أننا لم نكن في حاجة كبيرة إلى أيّ سلاح ، فثقل التراكيب في « الشوقيات » ليس بالوفرة التي تحتاج إلى معالجة .

كلّ ما أمكن تعيينه في دراسة ما ثقل من تراكيب شوقي هو الأسباب الهامة التي أنتجت الثقل . هذه الأسباب ثلاثة :

(1) كثرة استعمال حروف الجر (1) كما في هذه الأبيات :

- | | |
|---|--|
| سريتُ بهِ طيفًا إلى مَنْ أحبّها | وَهَلْ بالسُّها في حُلَّةِ السُّقْمِ من نُكر (2) |
| فِي مجمعِ هزّ البَيانِ لِيواءه | بكَ فيه ، . واعتزّتْ بكَ الأَقلامُ (3) |
| زَجَرْتُ تَصَاريفَ الزَّمانِ فما يَقَعُ | لي اليوم منها كان بالأمس لي وهما (4) |
| قَلْبْتُ فيه يَدًا تَكَادُ لشدّةِ | في البأس ترفع في الفضاءِ القِيلا (5) |

(2) كثرة الضمائر وتسرب الالتباس في ربطها بما تعود عليه (6) مثل ما في قوله :

- رَمَى وَاسْتَرَدَّ السَّهْمَ ، وَالخَلْقُ غَافِلٌ فَهَلْ يَتَّقِيهِ خَلْقُهُ أَوْ يُراقِبُهُ (7)

فحديث الشاعر قبل البيت عن تنويع الملك ادوارد وعن الله الذي قضى بموت أمه وتوليّه هو ، وحديثه في صدر هذا البيت عن السهم . فلنا ندري على ماذا يعود الضمير في يتّقيه : أعلى الملك ؟ أم على الله ؟ أم على السهم ؟

وما تعقّد فيه التركيب كذلك قوله يرثي سعيد زغلول :

- حَمَل الرِّزءَ عَنْكُمْ فِي (سعيد) بِلدٍ شَيْخُكُمْ أَبُو أَحْمَالِه (8)

(1) انظر المكري ، اصناعتين ، ج 1 ص 160 .

(2) ج 2 ص 126 ، 5 .

(3) ج 4 ص 81 ، 13 .

(4) ج 3 ص 146 ، 13 .

(5) ج 4 ص 76 ، 9 .

(6) انظر خصائص هذه الظاهرة موسعة في فصل حروف الجر من قسم أساليب أقسام الكلام .

(7) ج 1 ص 80 ، 4 .

(8) ج 3 ص 132 ، 3 .

وقد قصد به شيخكم « سعد زغلول وكان خال سعيد زغلول المرثي ومتبنياً له . هذا التعقيد أخرج البيت إلى شبه اللغز .

(3) عطف اسم معرف بالألف واللام على آخر معرف بالاضافة : وهذه ظاهرة شائعة في « الشوقيات » ، والأغلبية الساحقة من نماذجها حدثت في أواخر الأبيات فكان فيها الاسم المعطوف مقطعا ، مما يدل على أنه أسلوب يقتضيه القطع والوزن غالبا .

ومن ذلك :

- وَإِذَا أَلْهُوا النَّبَاتَ ، فَمَنْ آ ثَارُ نِعْمَاكَ حُسْنُهُ وَالنَّمَاءُ (1)
- لَقَدْ فَنَيْتَ أَرْزَاقَهُمْ ، وَرَجَّالَهُمْ وَلَيْسَ بِفَنَانٍ طِبْشُهُمْ وَالتَّقْلِبُ (2)
- مَنْ رَأَاهَا يَقُولُ : هَدَىٰ مَلُوكُ السُّدْرِ ، هَذَا وَقَارُهُمْ وَالرَّزَانَةُ (3)

الفصل الثاني

التعابير

إن دراسة التعابير في الكلام تشكل صعوبة خاصة . ذلك أن التعابير ليست بالأشكال المحسوسة كلياً أو المجردة كلياً ، فيسهل إخضاعها لمجاهر البحث العلمي بصفة محكمة الضبط . ففعل التعابير – مع الأساليب الانشائية – أكثر مظاهر الكلام استعصاء على وسائل البحث التي تمدنا بها اللسانيات في وضعها الراهن . وستبقى – مهما بلغت وسائل البحث من تقدم – مفتقرة إلى أحكام النوق الشخصي في تقييم الكلام ان قليلا أو كثيرا .

وصعوبة دراسة التعابير تبدأ من تعريفها . فلم يكن بدّ من الاجتهاد والتقريب . فالتعابير عندنا هو الوحدة المعنوية الدنيا التي يحتضنها تركيب ما في الكلام ولا تحدّها بنية خاصّة ، ونهتدي إليها بتقطيع الكلام بمراعاة حام المعنى .

ودور التعابير في تعزيز هيكل الكلام الداخلي كبير . فهي بمثابة المحور الذي يلتحم فيه اللفظ والمعنى فينصهر فيه « الشكل » و« المضمون » .

ويستفاد من دراسة التعابير من عدّة وجوه ، تملّي علينا حدود الموضوع من ناحية وما توفّر في « الشوقيات » من ناحية أخرى ، الوقوف عندها كظاهرة أسلوبية . وهذا الاطار يفرض علينا التوسّع في مظاهرها العامة بالنظر إلى أثر الثقافة في التعابير من ناحية وأثر الخلق الشخصي فيها من ناحية أخرى ، وفي مظهر خاصّ يقوم فيها بدور ذي شأن كبير وهو التعبير الحكمي .

(1) ج 1 ص 17 ، 139 .

(2) ج 1 ص 42 ، 245 .

(3) ج 1 ص 248 ، 6 .

أثر الثقافة في التعابير : التعابير الجاهزة :

كل كلام فيه من أثر الثقافة نصيب . بل إن الرصيد الثقافي هو قاعدة كل كلام . غير أن هذا الأثر باطن أكثر منه ظاهر . وأمام صعوبة حصر هذا الأثر بما بطن منه وما ظهر لا يسع الباحث إلا أن يكتفي بالظاهر وينطلق منه . وليس الأثر الخفي ، في الحقيقة كثير الأهمية بالنسبة إلينا من قبل أن خفاه دليل على أن المتكلم هضمه الهضم الجيد وتمثله فأصبح من أصحاب الحق فيه .

وقد لمسنا في « الشوقيات » أثر الثقافة فيما نسميه بالتعابير الجاهزة المشتركة والتعابير الجاهزة الخاصة أو الاقتباس .

1 - التعابير الجاهزة المشتركة :

أما التعابير الجاهزة المشتركة فهي المنقولة من تراث العرب بدون أن تكون معروفة المصدر الأصلي . يأخذ فيها الشاعر التعبير بتركيبه المعروف أو يكتفي بأخذ التعبير ويتصرف في التركيب .

وكثير من هذه التعابير ترد في السياق بدون أن تسترعي الانتباه لشيوعها في كلام العرب وضعف دلالتها بمقتضى ذلك . ينطبق ذلك خاصة على التعابير التي لم يغير الشاعر شيئاً في التراكيب التي ترد بها عادة ، مثل قولهم « شدّ الرحل » تعبيراً عن الاستعداد للرحيل :

— فَخَبَّرْتَنِي عَنِ الْمَاضِينَ ، إِنِّي
— يَطْوِي إِلَى الْأَوْجِ السَّمَاوَاتِ الْعُلَا

شَدَدَتْ الرَّحْلَ أَنْتَظِرُ الْمُضِيًّا (1)
وَيَشْدُ فِي طَلَبِ الْكَمَالِ رِحَالًا (2)

وقولهم « نام ملء جفنه » كناية عن النوم الهادئ :

— هَذَا الْأَدِيمُ يَصْدُ عَنْ حُضَارِهِ
— لَيْسَ أَبُو الْأَشْبَالِ مِلْءَ جُفُونِهِ

وَيَنَامُ مِلْءَ الْجَفْنِ عَنْ غُيَابِهِ (3)
لَيْسَ الشُّبُولُ عَنْ الْعَرِينِ بِنُومٍ (4)

ومثل التعبيرين التاليين « قضى اللبانة » لأخذ النصيب ، و« جر الذيل » للاختيال في هذا السياق :

شَغَلَتْهُ أَشْغَالٌ عَنْ الْأَرَامِ
وَمَضَى يَجُرُّ عَلَى الْهَوَى أَذْيَالَهُ

وَقَضَى اللَّبَانَةَ مِنْ هَوَى وَغَرَامِ
وَيَلُومُ حَامِلَهُ مَعَ النَّوَامِ (5)

(1) ج 3 ص 184 ، 51 .

(2) ج 1 ص 185 ، 20 .

(3) ج 1 ص 84 ، 12 .

(4) ج 2 ص 187 ، 26 .

(5) ج 2 ، ص 138 ، 1 و 2 .

إلى تعابير أخرى متنوعة يستعملها على هيئاتها : « رد على عقبه » (1) للتفهم والخيبة ، و« أفنى العمر » (2) للدوام والمواظبة ، و« دارت الدوائر » (3) أو « دارت الدائرات » (4) لسوء المصير ، و« قضى الوطر » (5) لأخذ النصيب ، و« ضاق بالأمر ذرعاً » (6) لعدم التحمل والاطاقة ، و« مات حتف أنفه » (7) لموافاة الأجل و« حلّ الحيا » (8) للنهوض ، و« لم يأخذ باليد » (9) لعدم المساعدة ، و« نال قصب الرهان » (10) للفوز ، و« ينفخ في رماد » (11) للخيبة وخلو العمل من الجدوى ، و« ما له به يدان » (12) لعدم الاستطاعة والعجز .

أما التعابير التي تصرف فيها الشاعر بالتغيير فتبقى محتفظة بأهميتها بسبب الروح الجديدة التي يعثها التصرف فيها .

فقد يكون تصرف الشاعر في العبارة بإبدال لفظ بآخر بعيد عن معنى الأول ، فيولد من ذلك تعابير خاصة طريفة ، كما في الأبيات الموالية :

– تَرَكَ الْفَرِيقَانِ الْقِتَالَ ، وَهَذِهِ
– وَرَجَعْتُ أَذْرَاجَ الشَّبَابِ وَوَرْدَهُ
سِلْمٌ أَمْرٌ مِنَ الْقِتَالِ عُقَامٌ (13)
أَمْشِي مَكَانَهُمَا عَلَى الْأَشْوَاكِ (14)

فقال « السلم العقام » في الأول وقالت العرب « الداء العقام » و« الحرب العقام » وقال في الثاني « رجعت أذراج الشباب » وقالوا « رجعت أذراج الرياح » .

وقد جمع بين العبارة الجاهزة والعبارة التي ولدها منها في قوله :

مَا زِلْتُ تَرْكَبُ كُلَّ صَعْبٍ فِي الْهَوَى حَتَّى رَكِبْتَ إِلَى هَوَاكَ حِمَامِي (15)

فزواج بين « ركب الصعب » وهي عبارة جاهزة وبين « ركب الحمام » وهي العبارة المشتقة .

- (1) ج 1 ص 42 ، 118 .
- (2) ج 1 ص 90 ، 1 .
- (3) ج 1 ص 119 ، 22 .
- (4) ج 1 ص 17 ، 84 .
- (5) ج 1 ص 125 ، 5 .
- (6) ج 1 ص 125 ، 13 .
- (7) ج 1 ص 162 ، 7 .
- (8) ج 2 ص 60 ، 19 .
- (9) ج 2 ص 104 ، 45 .
- (10) ج 4 ص 76 ، 3 .
- (11) ج 3 ص 55 ، 56 .
- (12) ج 3 ص 33 ، 33 وان اقتضى السياق في هذا التعبير الأخير جمع « اليد » لا تثنيتهما .
- (13) ج 2 ص 230 ، 23 .
- (14) ج 2 ص 178 ، 2 .
- (15) ج 2 ص 138 ، 9 .

وقد يعتمد إلى حذف بعض عناصر التركيب كحذفه المضاف إليه من العبارة الماثورة « قاب قوسين أو أدنى » الدالة على قرب الوقوع :

- غَالِ بِالتَّارِيخِ ، وَاجْعَلْ صُحُفَهُ من كتابِ اللهِ في الاجلالِ قَابًا (1)
– وقيل : الثغرُ ، فأتادتُ ، فأرستُ فكأنتُ من ثراكِ الطهرِ قَابًا (2)
– أَيُّهَا الْجَمْعُ لَقَدْ صِرَ تَ مِنْ الْمَجْلِسِ قَابًا (3)

أو حذفه الجملة الأولى المعطوف عليها من قولهم : « هو يدبُّ له الضراء ، ويمشي له الخمر » لمن يختل صاحبه :

- إِخْوَةُ مَا جَمَعَتْهُمْ رَحِيمٌ بعضهم يمشون للبعضِ الخمرُ (4)
– هَا هُنَا تَمْشِي الْجَوَارِي مَرَحًا وجواري الدهرِ يمشينَ الخمرُ (5)

كما قد يغير الترتيب في عناصر التعبير فيستعمل لكلام الناس « القال والقيـل » بدل « القيل والقال » (6) :

- عَاشَ لَمْ يَغْتَبِ الرِّجَالُ ، وَلَمْ يَجْنَعْ عِلْ شُؤْنَ النُّفُوسِ قَالًا وَقِيلًا (7)
– اجْعَلُوا الصَّبْرَ لَهُمْ حِيلَتَكُمْ قَلَّتِ الْحِيلَةُ فِي قَالٍ وَقِيلٍ (8)

وقد يحيي الشاعر العبارة بتغيير نوع التركيب كأن تكون إسمية مثل « هذا برق خلب » (9) فيستعملها فعلية « (هم) أخلب برقهـم » أو أن تكون فعلية « (أنت) ما تزورني الالاما » فيستعملها إسمية :

- إِنْ كَانَ شَرٌّ ، زَارَ غَيْرَ مَفَارِقٍ أَوْ كَانَ خَيْرٌ ، فَالْمَزَارُ لِمَامٍ (10)
أو يحييها بتعويض لفظ بمقاربه في الدلالة :

- وَمَا الْجَرَاحُ بِالْآسِي الْمُرْجَى إِذَا لَمْ يَقْتُلِ الْجُثَّةَ أَطْلَاعًا (11)

وهو في اللسان مأخوذ من قولهم « قتل الشيء علما وقتله خبرا » في معنى علمه علما تاما .

(1) ج 2 ص 18 ، 11 .

(2) ج 1 ص 64 ، 35 .

(3) ج 1 ص 90 ، 13 .

(4) ج 1 ص 125 ، 32 .

(5) ج 2 ص 160 ، 20 .

(6) انظر العبارة في حديث يورده ابن رشيـق ، العمدة ، ج 1 ص 80 .

(7) ج 3 ص 134 ، 36 .

(8) ج 4 ص 52 ، 20 .

(9) ج 1 ص 42 ، 33 .

(10) ج 1 ص 230 ، 26 .

(11) ج 3 ص 97 ، 6 .

هذه التعابير الجاهزة هي إما جمل مفيدة كالأمثلة السابقة ، وإما تراكيب جزئية متنوعة مثل : (اليد البيضاء) للتعبير عن الانعام والصنيع الجميل :

- طلبيةٌ لِلْعِبَادِ كَانَتْ لَا سَكْنَ سَدَرَ فِي نَيْلِهَا الْيَدُ الْبَيْضَاءُ (1)
- سَجَدَتْ مِصْرُ فِي الزَّمَانِ لَا يَزِيْسُ النَّدَى، مَنْ لَهَا الْيَدُ الْبَيْضَاءُ (2)
- بِالْأَمْسِ قَدْ حَلَيْتَنِي بِقَصِيدَةٍ غَرَاءَ تَحْفَظُ كَالْيَدِ الْبَيْضَاءِ (3)

ومثل التراكيب الجزئية التالية « عود على بدء » (4) للتكرار و« رحم وشيجه » (5) متصلة القرابة ، و« ماء قراح » (6) صاف لا تشوبه شائبة ، و« صباح مساء » (7) ، وهو تعبير عن التردد باستمرار ، و« طولاً ، وعرضاً » وهو تعبير عن الشمول والتعظيم وقد استعمله الشاعر بتحويل (8) ..

والملاحظ أن بعض ما أدرجناه في باب التعابير الجاهزة قد ورد في القرآن ، ولكن شيوعه في استعمال العرب جعلنا نعتبره من عام المأثور بدون أن نعين له القرآن مصدراً ، مثل التعبير السابق « قاب قوسين أو أدنى » (9) الدال على قرب الوقوع أو « لات حين » للدلالة على انقضاء الأمر :

غُرِبَتْ حَتَّى إِذَا مَا اسْتَيْأَسَتْ دُنِيَ الدَّارُ ، وَلَكِنْ لَاتَ حِينَ (10)

2 — التعابير الجاهزة الخاصة : الاقتباس :

وأما التعابير الجاهزة الخاصة فهي تراكيب جزئية أو جمل مفيدة يأخذها الشاعر من مصدر مخصوص ويضمونها كلامه فيكون الكلام الدخيل عمدة في التبليغ : أداة وفي نفس الوقت جزءاً من الكلام . وغاية الشاعر من الاتجاه إلى التعابير الجاهزة الخاصة تختلف عن غايته من الاتجاه إلى التعابير الجاهزة المشتركة . فإذا كان يعامل هذه على أنها تعابير تُؤدِّي ، فإنه يعامل تلك على أنها معان تُؤدِّي .

هذا هو الاقتباس عند العرب لولا أنهم يقصرون امكانيات الاقتباس على القرآن والحديث وفيهما أشرف كلام . فلما كان غرضهم من الاقتباس تقوية الكلام لم يكن بدّ من تقويته بما هو أشرف منه . ولما كان غرضنا النظر إلى النصوص المختلفة كيف تتعاش بصرف النظر عن رفعتها أو وضعها عممنا الاقتباس على جميع أنواع الكلام مع الاحتفاظ بشرط عدم تعيين مصدر الاقتباس وحق جواز التصرف في نصه .

(1) ج 1 ص 17 ، 105 .

(2) ج 1 ص 17 ، 145 .

(3) ج 3 ص 22 ، 14 .

(4) ج 2 ص 115 ، 9 .

(5) ج 1 ص 59 ، 86 .

(6) ج 1 ص 188 ، 26 .

(7) ج 3 ص 17 ، 1 .

(8) ج 2 ص 54 ، 26 ، وج 4 ، ص 48 ، 1 وج 1 ص 173 ، 28 .

(9) القرآن ، النجم ، 9 .

(10) ج 1 ص 253 ، 4 . وفي القرآن صاد ، 3 .

والملاحظ أن اقتباس شوقي من القرآن كثير نسيًا وأكثره اقتباس محدود يتمثل في أخذ لفظة أو تركيب جزئي ، ولكنه قد يكون بالجملة كما في هذه الأبيات :

- وَثَارُوا فَجُنَّ جُنُونُ الرِّيَّاحِ وَزُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1)
- وَأَنَّهُ مَن يَغْمَلِ الْخَيْرَ أَوْ الشَّرَّ يَرَهُ (2)
- قُلْ إِذَا خَاطَبْتَ غَيْرَ الْمُسْلِمِينَ : لَكُمْ دِينٌ رَّضِيْتُمْ وَلِي دِينٌ (3)
- جَنَى عَلَيْنَا عُصْبَةٌ جَازَفُوا فَحَسْبُنَا اللَّهُ ، وَنَعْمَ الْوَكِيلُ (4)
- تِلْكَ آيُ الْفُرْقَانِ أَرْسَلْنَا إِلَهُهُ ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ (5)
- سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ خَيْرَ مَعْلَمٍ عَلِمْتَ بِالْقَلَمِ الْقُرُونُ الْأُولَى (6)

ومن اقتباساته الجزئية من القرآن قوله متحدًا عن الخمرة :

إِنَّهَا رَجَسٌ فَطَوَّبَنِي لَأَمْرٍ كَفَّ وَتَابَا (7)

أما حديث الرسول والأقوال المأثورة غير الأمثال والأشعار فلا تمثل مصدرًا من مصادر الاقتباس في « الشوقيات » لقلة الاعتماد عليها من ناحية ولتبني الشاعر المعاني تبنيًا كاملاً في الاقتباسات النادرة التي وجدنا من ناحية أخرى ، فأثرها ينحصر في عموم المعنى (8) .

أما الأمثال العربية فهي من المصادر الرئيسية في الاقتباس عند شوقي : وقيمة المثل في كونه يرجعنا إلى مورد ينير لنا المضرب الذي يطابقه ويسمو بمعناه إلى مستوى القيم المشتركة ويعرب في نفس الوقت عن سعة الرصيد الثقافي الذي يتصرف فيه الشاعر .

والأمثال التي اقتبسها الشاعر متنوعة وليست مركزة على ميدان معين فنكتفي بالتمثيل عليها :

يَمْشِي بِهَا الْفَتْيَانُ ، هَذَا مَا لَهُ نَفْسٌ تَسْوَدُّهُ ، وَذَلِكَ عِصَامُ (9)

أخذه من قولهم « نفس عصام سودت عصاما » ويضرب في نباهة الرجل من غير قديم (10) :

– كَثُرَتْ عَلَيْهَا الطَّيْرُ فِي حَوْمَاتِهَا يَا طَيْرُ ، كُلِّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الْفَرَا (11)

-
- (1) ج 2 ص 184 ، 35 ، وفي القرآن ، الزلزلة ، 1 .
 - (2) ج 3 ص 88 ، 27 ، وفي القرآن ، الزلزلة ، 8 .
 - (3) ج 4 ص 38 ، 51 ، وفي القرآن ، الكافرون ، 6 .
 - (4) ج 4 ص 48 ، 12 . وفي القرآن ، آل عمران ، 173 .
 - (5) ج 1 ص 71 ، 207 . وفي القرآن ، الزمر ، 23 .
 - (6) ج 1 ص 180 ، 3 . وقد اسند الفعل لغير الله في ج 1 ص 218 ، 1 ، وفي القرآن ، العلق ، 4 .
 - (7) ج 1 ص 90 ، 27 . وفي القرآن المائدة ، 90 .
 - (8) مثلاً ج 4 ص 45 ، 40 ، من قول الرسول : « ارحموا عزيزاً ذل » وج 4 ص 38 ، 14 من دعاء لعل بن أبي طالب وهو : « اللهم إيماناً كإيمان العجائز » . وج 1 ص 266 ، 80 ، من قول أسماء بنت أبي بكر الصديق لابنتها عبد الله بن الزبير : « لا يضرك الشاة سلخها بعد ذبحها » .
 - (9) ج 4 ص 10 ، 13 وانظر كذلك ج 1 ص 226 ، 47 .
 - (10) الميداني ، مجمع الأمثال ، 4190 .
 - (11) ج 4 ص 45 ، 28 ..

- « كل الصيد في جوف القرا » مثل يضرب لمن يفضل على أقرانه (1) .
- .. وَطَبِيبٌ يَتَوَلَّى عَاجِزًا نَافِضًا مِنْ طَبِّهِ خُفِّي حُنَيْنٍ (2)
- وهو من قولهم « رجع بخفي حنين » ويضرب عند اليأس من الحاجة والرجوع بالخيبة (3) .
- وَقَالَ الْبَعْضُ : كَيْدُكَ غَيْرُ خَافٍ وَقَالُوا : رَمِيَتْ مِنْ غَيْرِ رَامٍ (4)
- وأصل المثل « رب رمية من غير رام » وهو يقال لمن يصيب في أمر وعادته أن يخطيء (5) .
- نَجَّوْا بِالنَّفُوسِ الذَّاهِلَاتِ ، وَمَا نَجَّوْا بَغِيرِ يَدٍ صَفِيرٍ ، وَأُخْرَى تَقْلَبُ (6)
- والعجز من قولهم : « صَفِرَتْ يَدَاهُ مِنْ كُلِّ خَيْرٍ » في معنى خَلَّتَا (7) .
- وَجَشَمْتَ مِيدَانَ السِّيَاسَةِ (فَارِسًا) وَكُلُّ جَوَادٍ فِي السِّيَاسَةِ كَابٍ (8)
- وهذا من قولهم : « لكل صارم نبوة ، ولكل جواد كبوة ، ولكل عالم هفوة » (9) .
- وَلَبِستَ لِي (القطعة) مِنْ وَرَا السَّتْرِ جِلْدَ النَّمِيرِ (10)
- من « لبس له جلد النمر » عبارة عن العداوة وكشفها (11) . والبيت الأخير من قصة تعليمية .

أما اقتباسه من شعر العرب فهو – نسبيًا – قليل . وهو اقتباس حقيقي حينًا ومجرد أخذ للمعنى الجزئي حينًا آخر . وكان ذلك كالعارض في شعره غير منبهيء بترعة تقليدية في الاستناد على كلام غيره (12) . فليس التوقف عنده مثمرًا (13) ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى اقتباس المعاني الجزئية من غير العربية وتضمينها الأشعار على أنها دخيلة ، في صور أصبحت مألوفة مثل التعبير عن العامل لخير المجموعة في صمت وجد « بالجندي المجهول » (14) ، أو التعبير عن أثر الشمس المحرقة في الجسم « ضربة الشمس » (15) .

-
- (1) الميداني ، مجمع الامثال ، 3011 .
(2) ج 3 ص 154 ، 6 .
(3) الميداني ، مجمع الامثال ، 1568 .
(4) ج 1 ص 208 ، 4 .
(5) الميداني ، مجمع الامثال ، 1581 .
(6) ج 1 ص 42 ، 161 .
(7) الميداني ، مجمع الامثال ، 2096 .
(8) ج 3 ص 29 ، 35 .
(9) الميداني ، مجمع الامثال ، 3297 .
(10) ج 4 ص 122 ، 11 .
(11) الميداني ، مجمع الامثال ، 3259 .
(12) عد الى باب المعارضات .
(13) نحيل على بعض الايات المتضمنة اقتباسا من اشعار مشهورة :
ج 3 ص 121 ، 34 . وج 2 ص 104 ، 78 وج 2 ص 126 ، 1 . وج 4 ص 26 ، 35 وج 4 ص 106 ، 6 .
(14) ج 1 ص 180 ، 55 .
(15) ج 1 ص 180 ، 14 .

فمن تعابير شوقي ما هو معرض لثقافة إسلامية عربية واضحة المعالم . وطريقة العرض فيها تشهد للشاعر بحسن الهضم والتمثل ، ولئن كان بعضها ضعيف الدلالة بمقتضى شيوعه فإن بعضها الآخر مكتسب طاقات دلالية جديدة بمقتضى تجدد بنيته فتجدد روحه .

أثر الخلق في التعابير : التعابير المجهزة :

يفرض علينا منهج البحث تحاشي الأحكام المعيارية وتجاوزها إلى ضبط خصائص الكلام وتحديد علل مظاهره المختلفة . فليس همنا تتبع كلام الشاعر في هنائه وإنما تفهم أساليبه وهيباته . لكننا في دراسة تعابير الشاعر الشخصية لم نستطع دفع التزعة إلى التقييم المعيارى إذ وجدنا أنفسنا أمام مجموعتين من التعابير لم يميز الأولى غير التوفيق ولم يجمع الثانية غير الإخفاق . فلم يكن بدّ من إثبات هذه الظاهرة بتقسيم تعابير « الشوقيات » إلى قويمه وسقيمة غير أننا تجاوزنا مجرد وصف الداء إلى محاولة ضبط أسبابه .

1 - التعابير القويمة :

ولم نر حاجة في التبسط في القويم من تعابير شوقي ولا حتى في دواعيها . يشفع لنا في ذلك سيرورة شعره وخلود ذكره . ولا يعدم الناظر في أية قصيدة من قصائده أثر الثقافة المتينة والفن الخلاق . فسنتغني عن كل عملية بأمثلة من قويم التعابير فنضربها ، قومها في رأينا اللوق الشخصي ، أردناها دليلا على قوة التعبير ببلاغة التصوير . فاعتماد شوقي التصوير هو سر توفقه في التعبير .

صوّر الدعاء الذي ليس وراءه خير « بالدعاء العقيم » فقال :

تُسَمِعُ الْأَرْضُ قَيْصَرًا حِينَ قَدْ عُوِّ وَعَقِيمٌ مِنْ أَهْلِ مِصْرَ الدُّعَاءُ (1)

وعبر عن قداسة مضمون رسائل جبريل بنسبة نفحاتها إلى الرحمان فقال :

لَدَى (الباب) جَبْرِيلَ الْأَمِينُ ، بِرَاحَةٍ رَسَائِلَ رَحْمَانِيَّةِ النِّفَحَاتِ (2)

وكذلك في تمجيد أعمال بعض الكتاب ، نسب نفحات الرسائل إلى القداسة :

وَرَسَائِلَ مِثْلَ السَّلَا فِ إِذَا تَمَشَّتْ فِي النَّدِيمِ
قُدُسِيَّةِ النِّفَحَاتِ تُسَكِّرُ بِالْمَذَاقِ وَيَالْشَمِيمِ (3)

وصوّر تشعب المسالك بتشبيهها بالمسالك الفرعونية في قوله :

مَدَّوْا الْجُسُورَ ، فَحَلَّ اللَّهُ مَا عَقَدُوا أَلَا مَسَالِكَ فَرْعُونِيَّةِ السَّرْبِ (4)

(1) ج 1 ص 17 ، 129 .

(2) ج 1 ص 98 ، 5 .

(3) ج 1 ص 218 ، 12 - 13 .

(4) ح 1 ص 59 ، 38 .

وكنى عن البنك وهو مفهوم حضاري حديث به دولة المال ، فقال :
قَفْ بِالْمَمَالِكِ وَأَنْظُرْ دَوْلَةَ الْمَالِ وَأَذْكُرْ رِجَالًا أَدَالُوهُمْ بِاجْمَالِ (1)

وصور السائر راجلا - في حديثه عن غاندي - بالراكب الساقين فقال :
وَمَنْ يَرْكَبُ سَاقِيْنِهِ مِنْ الْهِنْدِ إِلَى السَّنْدِ (2)

وصور من يجري لغير غاية ولا هدف معين بالجاري بغير عنان فقال :
النَّاسُ جَارٍ فِي الْحَيَاةِ لِغَايَةٍ وَمُضَلَّلٍ بِجَرِي بَغَيْرِ عَنَانٍ (3)

هذه قطرة من بحر ، ومثيلاتها لا تحصى وهي حاضرة من أول الديوان إلى آخره ، وقد توصل بها الشاعر إلى خلق أجواء مزدوجة : مادية / مجردة ، قديمة / حديثة ، عالم الحيوان / عالم الانسان .. وفيها تكمن شعرية هذا الكلام إلى حد كبير .

2 - التعبير السقيمة :

ولئن دعت الحاجة إلى التبسط في التعبير التي نعتبرها سقيمة فلأنها عوارض نادرة كالشذوذ الذي يؤكد القاعدة يدرس لتوثق المعرفة بالقاعدة لا به . وعنايتنا بها ليست من حيث هي هنات في ذاتها وإنما من حيث الأسباب الداعية إليها . وسيتضح أن السقم في التعبير عند شوقي ليس من قبيل كبوة الجواد وإنما هو من المظاهر التي يجبرها واجب الإيفاء بحق بعض قيود الكلام عادة .

فقد يسوء التعبير بسبب الإيجاز المخلّ وذلك إذا كثرت المعاني وضاق البيت عن تحملها جميعا فيؤدي التقيّد بحدود قالب البنيوي إلى القضاء على بعض العناصر الضرورية لوضوح المعنى . فمن ذلك قوله في وصف قذائف الحرب :

قَذَائِفُ تَخْشَى مَهْجَةَ الشَّمْسِ كُلَّمَا عَلَتْ مُصْعَدَاتُهَا، أَنَّهَا لَا تُصَوَّبُ (4)

فقد أراد وصف القذائف بقوة الانفجار وارتفاع المدى إلى مستوى الكواكب ، فجعل الشمس تخشى أن تكون ضحية لهذه القذائف في حالة سوء توجيه المرمى .

ومن ذلك قوله في خطاب الاندلس :

مُغْرَبُ آدَمٍ مِنْ دَارِ عَدْنٍ قَضَاهَا فِي حِمَاكِ لِي ، اغْتَرَابًا (5)

(1) ج 1 ص 184 ، 1 .

(2) ج 4 ص 83 ، 29 .

(3) ج 3 ص 157 ، 15 .

(4) ج 1 ص 42 ، 88 .

(5) ج 1 ص 64 ، 13 .

لخص الشاعر في هذا البيت قضية متشعبة الأطراف فقارن نفسه منفيا إلى الأندلس بآدم منفيا إلى الدنيا
الا أن نفي آدم كان من الجنة إلى ما دونها ، بينما نفي الشاعر كان إلى شبه الجنة . ومما ساء فيه التعبير
كذلك قوله :

أَنْتُمْ غَدًا أَهْلُ الْأُمُورِ ، وَإِنَّمَا كُنَّا عَلَيْكُمْ فِي الْأُمُورِ وَفُودًا (1)

والسياق يقتضي زيادة من نوع « .. وإنما كنا عليكم في الأمور وفودا (بالأمر) » وبدون هذه الزيادة
ينغلق المعنى .

ومن هذا القبيل قوله في الحديث عن الشيخ المتصابي :

فِي كُلِّ عَامٍ هُمُ فِي طِفْلَةٍ كَالشَّمْسِ ، إِنْ خُطِبَتْ فَلِلْأَقْمَارِ (2)

والمعنى يستقيم ويستقيم كذلك التعبير إذا حصلت في التركيب مثل هذه الزيادة : « .. طفلة كالشمس
(رفيعة الخط ، والشمس) ان خطبت فللأقمار » .

ومن ذلك قوله أيضا :

وَأَيُّنَ التَّمَّاسِيحُ مِنْ لُجَّةٍ يَمُوتُ مِنَ الْبَرْدِ حِثَانُهَا (3)

أراد الإشارة إلى بعد المسافة بين السودان وبلاد الانكليز فكنى عن ذلك بالتناقض بين طبيعتهما ،
فالسودان تعيش التماسيح في مائه وبلاد الانكليز تموت الحيتان في مائها .

فالمعاني تراص في مثل هذه النماذج فيذهب ماؤها وتجف صورها وتقلب ألبانها عسيرة الفك الا على
من يحاول معالجتها بدون أن يكون دائما في مأمن من الخطأ .

وقد يسوء المعنى بسبب عدم اختيار اللفظ المناسب وبداعي الوزن وبداعي القافية أحيانا ، فيقع
الشاعر على لفظ مقارب في الدلالة ، لا يكاد يقوم به ركن حتى يتحطم آخر . فمن سوء التعبير عجز
البيت التالي :

وَدَانِي الْهَوَى مَا شَاءَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا فَلَمْ يِقَ إِلَّا الْأَرْضُ وَالْأَرْضُ قَبْرُ (4)

أشار الشاعر في الصدر إلى التقارب العاطفي والروحي بينه وبينها ، وأراد أن يقابله في العجز بالتقارب
المادّي الحقيقي وهو التجاور فاستعمل « والأرض تقرب » ، بينما يجوز فيها « الأرض » (تطوى) أو
« (المسافة) تقرب » .

(1) ج 1 ص 109 ، 32 .

(2) ج 1 ص 129 ، 18 .

(3) ج 1 ص 262 ، 46 .

(4) ج 1 ص 42 ، 42 .

وقال في نفس القصيدة :

تُقَرَّبُ رَبَّاتُ البُعُولِ بُعُولَهُمَا فإن لم يكنْ بَعْلٌ فَنَفْسًا تُقَرَّبُ (1)

وقصد : فان لم يكن لها بعل ، فإنها تقرب شخصا آخر .

ومما ساء فيه التعبير كذلك قوله :

وَقَدْ أَنْسَى الاسَاءَةَ مِنْ حَسُودٍ وَلَا أَنْسَى الصَّنِيعَةَ وَالْفِعَالَ (2)

فهذه حكمة لا يتضح فيها الفرق بين « الاساءة » وبين « الصنعة والفعال » ، إلا أن ينقد التأويل الموقف فتقرن الاساءة بالحدث عينه والصنعة والفعال بالمبادرة إليه .

وقد يسوء تعبير الشاعر بعدم الملاءمة بين بعض الكلام وبعضه الآخر كأن يهبيء المتقبل للغرابة فلا يتجاوز به البديهة ، كما في هذا البيت :

يَا أَمِينَ الْحُقُوقِ ، أَدَيْتَ حَتَّى لَمْ تَخُنْ مِصْرَ فِي الْحُقُوقِ فَتِيلًا (3)

فالأصل أن تأتي « حتى » لزيادة معنى غير متوقع ، فإذا بالعجز يأتينا بمعنى بديهي بعد الذي ذكر في الصدر .

ومن هذا القبيل قوله :

وَالْفَنُّ رِيحَانُ الْمُلُوكِ ، وَرَبِّمَا خَلَدُوا عَلَى جَنَبَاتِهِ أَسْمَاءَ (4)

وقد أراد « وربما خلد الملوك على جنبات الفن أسماء فتانين مشهورين » فالمعنى بديهي خير أن أداة « ربما » تهبيء لمعنى غريب .

ومن تعابير الشاعر ما نسميها بذات الحدّين ، ونعني بذلك ما تقيّد المعنى وضدّه في نفس الوقت كالمدح بنفي العيب والغلوّ في المعنى إلى مجاوزة الحدّ . ومجاوزة الحدّ توقع في الضدّ ، لا محالة . فمن ذلك قوله في العثمانيين :

رُوِيَندَا بَنِي عُثْمَانَ فِي طَلَبِ الْعُلَا وهيهات ، لَمْ يَسْتَبِقْ شَيْءٌ فَيُطْلَبُ (5)

فقد أراد شوقي بهذا البيت مدحا ، ولكنه انقلب هجاء ، فإنه وإن صور اكتساب العثمانيين المعالي فقد دعاهم إلى التواني والتقليل من السعي إليها بعد الذي حصل ، مع أن طلب المعالي لا يقف عند حدّ . والبيت الذي يليه يؤكد التركة الهجائية :

أَفِي كُلِّ آنٍ تَغْرِسُونَ ، وَنَجْتَنِي وَفِي كُلِّ يَوْمٍ تَفْتَحُونَ ، وَنَكْتُبُ (6)

- (1) ج 1 ص 42 ، 98 .
- (2) ج 2 ص 181 ، 18 .
- (3) ج 3 ص 134 ، 39 .
- (4) ج 4 ص 49 ، 15 .
- (5) ج 1 ص 42 ، 127 .
- (6) ج 1 ص 42 ، 128 .

فلاستفهام يدلّ على الضّجر ، ضجره من مواقفهم ومما كتب عليه هو وهو مدحهم .

ويتصل بهذا قوله مادحا أيضا :

وَأَقْسِمُ مَا لِرَفْعَتِكَ انْتِهَاءٌ وَلَا فِيهَا احْتِمَالٌ لِلْمَزِيدِ (1)

فقد رام الإشارة إلى أن مدوحه وصل إلى قمة المجد غير أنه عبّر عن ذلك بصورة فيها جزم بعدم انتظار تقدّم المدوح على كلّ حال . فكأنه الدعاء شراً .

ونجد أمثال هذه التعابير في المراثي وليس الرثاء الاشعبة من المدح ، من ذلك قوله في رثاء طبيب :

تِلْكَ (العبادة) لَمْ تَكُنْ عَبَثًا ، وَلَا شَرَكًا لَصَيْدٍ مَّارَبٍ وَكَمِينًا
دَارُ (ابنِ سينا) نَزَمْتَ حُجْرَانُهَا عَنْ أَنْ تَضُمَّ ضَلَالَةً وَمُجُونًا (2)

فينا نتظر أن يصف لنا عبادة هذا الطبيب الجليل المرثي بما لا يتوفّر في عيادات الأطباء العاديين ، إذا هو يصفها لنا بأدنى ما يتوفّر في العيادات العادية . فكأنه هنا يجيب على تهم لصقت بالمرثي ومآخذ على عيادته .
فالتصريح بالعيب وإن سبق بنفي يوهّم بإمكانية وقوعه .

ومن هذا القليل قوله في رثاء بطرس غالي باشا الذي اغتيل :

وَوَاللَّهِ ، لَوْ لَمْ يُطْلَقِ النَّارَ مُطْلِقٌ عَلَيْهِ ، لَأَوْدَى فَجَاءٌ ، أَوْ قَدَاوِيَا (3)

فأراد أن يعزّي القبط في موت زعيمهم ببيان حتمية الموت ، لكنّ المشكل يتعلّق بظروف الموت لا بحتميته أو عدمها فإذا بالشاعر يجعل من هذه الظروف ظروفًا حتمية كذلك . وينسج على نفس المنوال في آخريت من القصيدة فيقول :

فَلَا يَشْنِكُمْ عَنْ ذِمَّةٍ قَتْلُ (بَطْرُس) فَقَدْ مَا عَرَفْنَا الْقَتْلَ فِي النَّاسِ فَاشِيًا (4)

وفي هذه الخاتمة إقرار بشرعية القتل ، وهذا مستنكر ، لا بحتمية الموت وهذا معروف بالبدية .

وقد يسوء التعبير في شعر شوقي بسبب خلل في التصوير مرجعه إلى عدم الملاءمة بين الموصوف والصورة الواصفة فيقع الشاعر في السذاجة . ففي البيت التالي :

شَيْخٌ تَمَّاكَ سِنَّهُ لَمْ يَنْفَجِرْ مِنْ خَوْفِ الْعِقَابِ بِكَسَاءِ (5)

مشهد زعيم وطني قدّم إلى الأعدام وهو شيخ رام الشاعر الإشادة بموقفه وعدم ضعفه أمام الموت فمثله بأقرب ما يكون لدينا من الصور وأتفهها . نكاد نقول أنها صورة الطفل الباكي .

(1) ج 4 ص 112 ، 8 .

(2) ج 3 ص 166 ، 5 - 6 .

(3) ج 4 ص 55 ، 4 .

(4) ج 4 ص 55 ، 12 .

(5) ج 3 ص 17 ، 23 .

وقال في رثاء سيد درويش :

بُلْبُلٌ اسْكَنْدَرِيَّ أَبْكُهُ ليس في الأرض ، ولكن في السَّمَاء (1)

وأراد الاشارة بسمو مترلة المرثي فتكلف هذه المقابلة . كأن الليل ليست مترلة السماء !

ومما اخلت فيه التصوير فساء به التعبير قوله في هول حريق :

وَتَشُمُّ رَائِحَةَ الرُّفَاتِ كَرِيهَةً وَتَشُمُّ مِنْهَا التَّأْكِلَاتُ الْعَنْبَرَا (2)

ويمثل الخلل في الجمع بين واقع مهول (حريق ودخان وضحايا) وصورة شنية مشرقة (العنبر) ،

فالتأكلات في هذا المشهد لا يبالين بالروائح الكريهة بل يعشقنها لأنها صادرة من أبنائهن الضحايا !



إن تعابير شوقي لم تخل من سوء ، ولكتنا قرأ - مع ذلك - أن ظاهرة سوء التعبير ليست شائعة في « الشوقيات » بالقدر الذي يضعف قيمة أشعارها .

فقد بقيت تعابير الشاعر محضطة بجزالتها في الجملة ، وبقيت تمثل في نظرنا عاملا قويا من العوامل الضامة لوصول رسالة الشاعر إلى القارئ ومن وسائل التعجيل بإيصالها وإن لم تسلم أحيانا في قنوات البلاغ من العوارض التي تغير وجهة الرسالة .



وبالجملة فلي تعابير شوقي طابع القدم وعليها طابع الطراقة . الأول تمثله التعابير الجاهزة المشتركة من ناحية وهذه إذا استعملها الشاعر على هيئتها المعروفة لم تدلّ إلا على ثروة الرصيد الثقافي الذي يتصرف فيه الشاعر أما ذا تصرف فيها ، فإنها تحيى من جديد فتدلّ على ثروة ثقافة الشاعر وعلى حسن تصرفه فيها أيضا ، وتمثله التعابير الجاهزة الخاصة من ناحية أخرى والتي تكاد تنحصر في القرآن والأمثال والأشعار ، وهذه تلعب دورا كبيرا لأنها توقض في العربي والمسلم الحس بعوالم محيية إليه ليست غريبة عنه وليست مبتلة .

وطابع الطراقة تمثله قوة التعبير ببلاغة التصوير وذلك بحسن الملاءمة بين أدوات التعبير وأهدافه . ولم نر حاجة في التوسع في مظاهر هذه القوة فاكفينا بتعليل أبرز مظاهر الضعف فتينا حقيقة سوء الملاءمة .

على أننا سنعتني بلون خاص من ألوان التعبير في « الشوقيات » سيزيد هذه القوة وضوحا الا وهو :
التعبير الحكمي .

(1) ج 3 ص 14 ، 12 .

(2) ج 4 ص 45 ، 27 .

مظهر خاص : التعبير الحكمي :

تمثل الحكمة جانبا هاما من التراث الثقافي في كل أمة . فهي تنطق بتجارب الانسان وتعكس قيم المجتمع في أوجز لفظ وأبلغ معنى . ومن خصائصها أن ترد على لسان الكبير كثيرا من قبل أن سداد التجربة يثبت بطول الزمن ، لكن السماع قد ينطق بها الصغير .

ويعظم شأن الحكمة بتدقيق التجريب ومزيد التجريد ، مما يؤول إلى الخلق فيها والابتكار وتضخيم الرصيد ، ويهون بمجرد تكرار قوالها الجاهزة واجترار صورها البارزة ، مما قد يُفضي إلى حشو الكلام بما لا يفيد . فالحكمة أبدا في مستويين متقابلين اثنين لا تتذبذب بينهما : فهي إما سامية بالكلام إلى مستوى الفن الحق أو نازلة به إلى مستوى الابتذال ، اللهم الا أن تزرع - وهي على هذه الحالة الأخيرة - في سياق غير معهود أو أن تصاغ في قالب غير مسبوق إليه .

ولم يخل طور من أطوار الأدب العربي من حكيم . ولم تكن الحكمة عند العرب أخص بالشعر منها بالثر أو العكس . لكن عناية المعاصرين بضربها أقل ، ونثرهم منها أخل ، الا أن أثرها في الآداب الشعبية اليوم كبير وجريانها في اللهجات ملحوظ . فالحكمة أحيى في لغة التخاطب اليومي وكذلك في لغة الأدب الرسمي إذا كانت المشافهة أبرز عوامل نقله بين الناس . فتوفر ظروف النشر السريع الذي عوامله الناس لا الآلات هو الذي يقوّي العناية بالحكمة ويضخم رصيدها في الأمة .

والحكمة في « الشوقيات » من أبرز مظاهر التعبير ، ناهيك أن جملة الأبيات الحكمية فيها بلغت 1.431 من 11.320 بيت ، فكانت بنسبة الثمن من كامل أبيات « الشوقيات » (1) إلا أن دراسة الحكمة في « الشوقيات » لا تهمل من حيث الظروف التي حفّت بالشاعر في النظم ولا من حيث ما أحاط بشعره من ملابسات ، وإنما من حيث هي أسلوب من أساليب التعبير ، نبحث كيف خرج وما الدور الذي لعب ؟

والملاحظ أنه لم يكن هينا دائما تميز الحكمة عن مرسل الكلام . فإننا ألفيناها في بعض الحالات منصهرة غاية الانصهار في التركيب العام ومرتبطة ارتباطا كبيرا بحدود معاني السياق ، فصعب التقدير أ من قيل الحكمة هي أم من قيل المشترك ؟ فتخيرنا - لتذليل العقبة - الاعتماد على أبرز ما يميز الحكمة في عموم أشكالها وهو تعبيرها عن حقائق خالدة صالحة لكل زمان ومكان لم نُخرج من هذه الحقائق الا البديهيّات المقررة والوضعيّات الواضحة المسطرة . وقد استعنا في ذلك بعامل الاستقلال في التركيب عندما عسر التحقيق ، ولكننا لم نتخذ مقياسا أساسيا من قبل أن الحكم وان تميزت باستقلال التركيب غالبا فإن كثيرا منها ورد منصهرا مع السياق مبني ومعنى كما تبيّن .

(1) انظر تفصيل ذلك في الجداول المثبتة في آخر البحث ، وعلى هذه الجداول ستكون عمدتنا في كل ما سيذكر من أرقام ونسب ونتائج .

فن ضرب الحكمة :

1 - المدى :

أكثر ما خرجت الحكمة في شعر شوقي متتالية في مجموعات من الأبيات . ويقلّ عدد الأبيات الحكيمية في المجموعة أو يكثر بحسب الدور الذي تلعبه في بناء القصيدة . فإذا هي تعزز بعض أقسام القصيدة مجرد تعزيز إذا لم تستقل بذاتها ، أو تمثل قسما من أقسامها إذا استقلت ، بل قد تستأثر بجل أبياتها أو بجميعها فتصبح الحكمة الغرض الأساسي في القصيدة كما سنرى .

لكن الشاعر ضرب الحكمة أبياتا منفردة متفرقة كثيرا . ومن حكمه ما استأثرت بكامل البيت ومنها ما انحصرت في شطر واحد ، هذا الشطر هو دائما العجز (1) .

وقليلا ما كانت الحكمة في « الشوقيات » تفجر القالب الصوتي الذي يمثله البيت الشعري فتأتي في جزء منه وهذا الجزء هو دائما آخر الصدر وكامل العجز (2) أو تأتي في جزء من الشطر هو عادة آخر العجز (3) .

2 - السياق :

لم يكد يتجرد من الحكمة أي غرض من الأغراض المطروقة . فالحكمة حاضرة حيثما أجلنا النظر في « الشوقيات » . وليس في ذلك ما يدعو إلى توقف سوى الملاحظات التالية :

(1) غرض الرثاء أخصب إطار لضرب الحكمة في « الشوقيات » ، فأكثر ما ضرب منها الشاعر في المراثيات (4) ، فإذا كانت جملة أبيات الرثاء تقارب نسبة الربع من كامل أبيات الديوان $\frac{2.727}{11.320}$ ، فإن حكم شوقي في السياق الرثائي تتجاوز نسبة الثلث من جملة الأبيات الحكيمية قرابة $\frac{500}{1.431}$ وهذه الظاهرة في رأينا طبيعية لأنّ دوافع التأمل في مواقف الرثاء أقوى ، وعوامل الاعتبار بها ألزم .

(2) ويقلّ ضربه الحكمة في القصائد الوصفية كثيرا ، فإذا كانت أبيات القصائد الوصفية تصل إلى عشر مجموع أبيات « الشوقيات » $\frac{1.112}{11.320}$ ، فإنّ الحكم في السياق الوصفي لا تصل إلى نصف العشر من جملة الأبيات الحكيمية قرابة $\frac{60}{1.430}$. وهذه الظاهرة طبيعية كذلك لأن الوصف المقصود يستند إلى نظر العين أكثر من نظر العقل ويفتقر إلى عموم الحواس أكثر من افتقاره إلى المدارك الذهنية

(1) وجل الحكم التي وردت منحصرة في العجز سبقت على سبيل الالتفاف بالمعنى الذي ضبطه قدامة بن جعفر في نقد الشعر ، ص 167 - 171 . ولم نلف الحكمة منحصرة في الصدر إلا في حالات نادرة جدا لا يعول عليها ج 1 ص 150 ، 1 و ج 2 ص 197 ، 3 و ج 3 ص 62 ، 44 و 56 .

(2) مثلا ج 1 ص 190 ، 157 . - و ج 3 ص 33 ، 9 . و ج 4 ص 44 ، 1 .

(3) مثلا : ج 1 ص 125 ، 10 و ج 2 ص 171 ، 25 . و ج 4 ص 81 ، 3 .

(4) وأغلب مراثياته قامت على الحكمة ان قليلا أو كثيرا . ولم تنعدم الحكمة الا في المراثيات التالية من الجزء الثالث : ص 12 ص 49 ص 138 ص 161 ص 180 .

(3) وقد لاحظنا أن ضرب الحكمة في القصائد التعليمية قليل كذلك ، فجملة أبيات القصائد التعليمية تقارب $\frac{1}{14} \left(\frac{832}{11.320} \right)$ ، بينما جملة الحكم التي دخلت في تركيبها تقارب $\frac{1}{24}$. وإذا لم تكن هذه الظاهرة طبيعية في غرض هو أحوج إلى دروس الأخلاق لتربية النشء فإننا نجد سرّها في نزعة الشاعر إلى بناء قصائده التعليمية على الحكايات وأساليب الوعظ المباشر كثيرا . فهذه الحكايات والأساليب تعوّض الحكمة وتسد مسدها .

3 - التركيب :

يتزع الشاعر إلى ضرب الحكمة في تراكيب مخصوصة تناسب المعاني الحكيمة . فإذا صرفنا النظر عن التراكيب الحكيمة التي قلّت أهميتها بسبب قلّة اعتمادها ، لم نجد الا تركيبين اثنين يصلحان لها : التركيب الاسمي ويأتي في الدرجة الأولى ، والتركيب التلازمي الشرطي ويأتي بفارق كبير جدا في الدرجة الثانية .

التركيب الاسمي :

أما التركيب الاسمي فقد اعتمده شوقي في الأكثر مجردا من الناسخ وفي الأقل منسوخا .

فإذا كان التركيب الحكمي إسميا مجردا ، اقتضت معاني الحكم على تقرير الوضعيات والاعراب عن المواقف العامة بعيدا عن الأحداث والتجارب ، فكانت بمثابة النظريات المجردة من الأحداث والمنسجبة على أئمال هذه الأحداث في كل زمان ومكان . من ذلك الحكم التالية :

- للتبصرة بميثاق مشترك :

الْبَغْيُ فِي دِينِ الْجَمِيعِ دَنِيَّةٌ وَالسِّلْمُ عَهْدٌ ، وَالْقِتَالُ زِمَامٌ (1)

- لتفسير شذوذ في الرأي :

أَرَى رَاحَةً بَيْنَ الْجَنَادِلِ وَالْحَصَى وَكُلُّ فِرَاشٍ قَدْ أَرَّاحَ وَثِيرٌ (2)

- لتعليل تشعب في الوضع :

مَا جِئْتُ بِأَبْكَ مَا دِحًا بَلْ دَاعِيَا وَمِنْ الْمَدِيحِ تَضَرُّعٌ وَدُعَاءٌ (3)

وإذا كان التركيب الحكمي إسميا منسوخا ، كانت أداة نسخه « إِنَّ » عادة . ويإنّ - وهي أداة تأكيد كذلك - يزداد المعنى الحكمي تأكدا كالتأكيد في قوله :

إِنَّ لِلظَّالِمِ صَدْرًا يَشْتَكِي مِنْ غَيْرِ عَلَيْهِ (4)

(1) ج 1 ص 230 ، 45 .

(2) ج 3 ص 80 ، 21 .

(3) ج 1 ص 34 ، 122 .

(4) ج 4 ص 153 ، 10 .

أو قوله في سياق رثائي :

آثَارُهُ بَعْدَ الْمَوَاتِ حَيَّائِهِ إِنَّ الْخُلُودَ الْحَقَّ بِالْآثَارِ (1)

وضرب الحكم في هذا قالب يخرجها مستحكمة كالقواعد الثابتة والقوانين السرمدية لا كخواطير الذهن التي قد لا تثبت .

التركيب الشرطي :

أما تقييد الحكمة بالشرط بضربها في تراكيب شرطية تلازمة فلم يكن إلا بأدوات « مَنْ » و « إِذَا » و « إِنْ » و « لَوْ » و « لَوْلَا » :

– مَنْ :

وَمَنْ يُفْجِعْ بِحُرِّ عَبْقَرِيٍّ
وَمَنْ تَتَرَاخَ مُدَّتُهُ فَيُكْثِرُ
يَجِدْ ظُلْمَ الْمَنِيَّةِ عَبْقَرِيًّا
مِنْ الْأَجَابِ لَا يُحْصِي النَّعِيَّا (2)

– إِذَا :

وَإِذَا فَاتَكَ التِّفَاتُ إِلَى الْمَا
ضِي فَقَدْ غَابَ عَنْكَ وَجْهُ النَّاسِي (3)
– إِنْ :

إِنْ تَفْقِدُوا الْأَسَادَ أَوْ أَشْبَالَهَا
فَالْغَابُ مِنْ أَمْثَالِهَا مَاهُولٌ (4)
– لَوْ :

فَلَوْ كَانَ الدَّوَامُ نَصِيبَ مُلْكٍ
لَنَالَ بِحَدِّ صَارِمِهِ الدَّوَامَا (5)
– لَوْلَا :

وَلَوْلَا الْمُحْسِنُونَ بِكُلِّ أَرْضٍ
لَمَا سَادَ الشُّعُوبُ وَلَا اسْتَقَلُّوا (6)

وليس اقتران التراكيب الشرطية الحكيمية بهذه الأدوات دون غيرها مخصوصا بالحكمة من حيث هي حكمة ، ولا مفضيا إلى طرافة معينة من قبل أن هذه الأدوات هي أكثر أدوات الشرط اطرادا في العربية . لكننا نلاحظ اختلافا في درجة الأهمية بينها . فالترتيب المذكور يخالف ترتيب هذه الأدوات في العربية (7)

(1) ج 3 ص 76 ، 21 .

(2) ج 3 ص 184 ، 41 – 42 .

(3) ج 2 ص 44 ، 110 .

(4) ج 3 ص 116 ، 55 .

(5) ج 4 ص 56 ، 16 .

(6) ج 4 ص 86 ، 6 .

(7) انظر محمد الهادي الطرابلسي وعبد السلام المسدي ، الشرط في القرآن .

إذ تأخّرت « إن » (أم الشرط) في « الشوقيات » وتقدمت عليها « من » وإذا . وهذا التغير في رأينا مرتبط بالسياق الحكمي .

فالذي نرى هو أن وفرة ضرب الحكمة في تركيب شرطي « من » ظاهرة تعرب عن تعلق الحكمة بالكائن العاقل أي بالإنسان ، ذلك أن « من » من قبيل الأسماء الدالة على العاقل . فلتن كانت الحكمة بمختلف تراكيبها موجهة إلى الإنسان ، فإن التركيب الشرطي بمن أكثرها تصويرا لتعليق الحكمة به وأكثرها إعرابا عن مسؤوليته كإنسان عاقل في اختيار مصيره . هكذا يبقى تحقق معنى الحكمة رهين إرادة الإنسان أولا .

ونفسر وفرة ضرب الحكمة في تركيب شرطي « إذا » في « الشوقيات » بظاهرة تعليقها إلى حد ما بالظرف ، لأن في « إذا » الشرطية دائما بقية من معنى الظرف تضعف وتقوى بحسب السياق ولكنها لا تمحي . فتحقق معنى الحكمة في هذه الحالة رهين توفر ظرف معين .

أما قلّة ضربها في تركيب شرطي « إن » فيرجع حسب ما تبينا إلى أنه ليس في معنى هذه الأداة غير معنى الشرط المجرد غالبا . ولئن كانت الحكم واقعة في دلالاتها على حقائق مجردة ، فإنها تستوحى أبدا من واقع وتضرب في ظروف معينة وفي أشخاص معينين .

تراكيب أخرى :

ونسبة ورود الحكمة في غير هذين التركيبين قليلة عامة . ونحصر هذه التراكيب القليلة في مظاهرها البارزة كظاهرة التعبير عن الحدث بالتراكيب الفعلية المجردة مثل ما في قوله :

– وَقَدْ أَنْسَى الْإِسَاءَةَ مِنْ حَسُودٍ وَلَا أَنْسَى الصَّنِيعَةَ وَالْفَعَالَ (1)

– أَعِيدَتِ الرَّاحَةُ الْكَبْرَى لِمَنْ تَعَبَا وَفَازَ بِالْحَقِّ مَنْ لَمْ يَأْلُهُ طَلِبَا (2)

ونعتبر قلّة تخير التركيب الفعلي لضرب الحكمة في « الشوقيات » أمرا طبيعيا إذ الفعل يصور حدثا مقترنا بزمان ، بينما الحكمة حقيقة مجردة تتحدّى الزمان . وحتى ما ورد من الحكم في تراكيب فعلية لم يقترن الفعل فيها بزمن معين بل دلّ على الديمومة وإن تنوعت صيغه من الماضي إلى المضارع .

ومن ذلك ظاهرة الاعراب عن انطباع ما بتراكيب إنشائية متنوعة ، كالاستفهام ويأتي به للاثبات عادة :

أَلَيْسَ الْحَقُّ أَنْ الْعَيْشَ فَإِنْ وَأَنْ الْحَيَّ غَايَتُهُ الْمَمَاتُ ؟ (3)

وللانكار :

جَرَبْتُ نُعْمَى الْحَادِثَاتِ وَيُؤْسَهَا أَعْلَمْتُ حَالًا أَذْنْتُ بِسَدَوَامٍ ؟ (4)

(1) ج 2 ص 181 ، 18 .

(2) ج 1 ص 76 ، 1 .

(3) ج 3 ص 42 ، 63 .

(4) ج 4 ص 17 ، 14 .

وكالأمر والنهي يجيئان للوعظ :

- وَأَقْرَأُوا آدَابَ مَن قَبْلَكُمْ رُبَّمَا عَلَّمَ حَيًّا مَن غَبَرَ (1)
– فَلَا يَغُرَّتْكَ سَكُونُ الْمَلَا فَالشَّرُّ حَوْلَ الصَّارِمِ الْمُغْمَدِ (2)

وإن كان الوعظ في الصدر مباشرا يمهد للحكمة الحقيقية في العجز .

وكالتعجب يجيء للتنبيه :

- مَا أَصْعَبَ الْفِعْلَ لِمَن رَامَهُ وَأَسْهَلَ الْقَوْلَ عَلَى مَن أَرَادَ ! (3)

نضيف إلى هذا وذاك ظاهرة التعبير عن التكثير ، تكثير ما يظن قليلا عادة لغاية التبصرة ، بتراكيب تصدرها « رب » أو « كم » :

- رَبَّ خَيْرٍ مَّلِثَتْ مِنْهُ سُرُورًا ذَكَرَ الْخَيْرِينَ فَاهْتَجَّتْ حُزُنًا (4)
– وَتَقَلَّدُوا النَّعْشَ الْكَرِيمَ يَتِيمَةً وَلَكُمْ نُعُوشٌ فِي الرِّقَابِ زِيَافٍ (5)

فالحكمة – من الناحية الفنية – تصاغ في « الشوقيات » في قوالب محكمة الصنع مضبوطة الخصائص تسهل تبينها في مرسل الكلام وتفوض إليها أمر القيام بدور واضح الحدود .

دور الحكمة :

1 – الحكمة : أداة الكلام :

أ – الحكمة في المقدمة :

يستخدم شوقي الحكمة أداة لتعزيز المقدمة العامة في القصيدة أو مقدمة قسم أو أكثر من قسم . لا نهمنا في هذه الحالة مقدماته التي قامت رأسا على أبيات حكمية حيث كانت الحكمة تمثل قسما من أقسام القصيدة مستقلا بذاته ، وإنما نهمنا الأبيات الحكمية المنفردة التي تدخل في تكوين المقدمة أو مجموعات الأبيات الحكمية التي لا تتكون المقدمة بها وحدها .

فالحكمة أداة في مقدمة القصيدة تلعب دور المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخير الشاعر السير فيه ، والمثل الأعلى الذي يشترك فيه مع القارئ وبمقتضاه يرتبطان وتتم شروط العقد الذي بينهما . فالشاعر ينصب الحكمة في المقدمة يعرب عن نزعتة إلى السير في منهج تحليلي تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض

(1) ج 1 ص 125 ، 48 .

(2) ج 2 ص 25 ، 28 .

(3) ج 1 ص 116 ، 6 .

(4) ج 4 ص 21 ، 26 .

(5) ج 3 ص 104 ، 20 .

المقصود نقطة الوصول . فالحكمة في هذه الحالة تشعّ على كامل جوانب القصيدة بحيث يستطيع المستقبل التقدم في القصيدة من بيت إلى آخر إلى ما شاء الله بدون أن يفقد أي بيت منها أثر النفس الحكمي المبثوث في مستهل القصيدة .

وقد يأتي شوقي بالحكمة منحصرة في بيت واحد هو الطالع فيضمنها برنامجه الكامل ويلخص فيها غرضه الرئيسي ، كاستهلاله قصيدته الغزلية « عيد الفداء » بقوله :

أَمَّا الْعِتَابُ فَبِالْأَحْبَةِ أَخْلَقُ وَالْحُبُّ يَصْلَحُ بِالْعِتَابِ وَيَصْدُقُ (1)

وقد كان العتاب ، محور هذا الطالع ، أبرز المعاني الغزلية في القسم الغزلي من القصيدة .

وقد استهل الشاعر قصيدة « الهلال » بطالع حكمي كذلك فقال :

سَنُونَ تُعَادُ وَدَهْرٌ يُعِيدُ لَعْمَرُكَ مَا فِي اللَّيَالِي جَدِيدُ (2)

وقوام القصيدة ما دونه في هذا الطالع من تأمل في خسارة الدنيا وحثية الفناء .

كما قد يتوسّع الشاعر في ضرب الحكمة في مستهل القصيدة فيطعم معاني المقدمة بمجموعة من الحكم بدون أن تستقلّ هذه الحكم بذاتها فتكون قسما خاصا ، فتفاعل مناسبة القول العارضة بالحقائق الخالدة وتحيل إحداها على الأخرى ، من ذلك استهلاله مرثية بقوله :

يَمُوتُ فِي الْغَابِ أَوْ فِي غَيْرِهِ الْأَسَدُ كُلُّ الْبِلَادِ وَسَادٌ حِينَ تَتَسَدُ
قَدْ غِيبَ الْغَرْبُ شَمْسًا لَا سَقَامَ بِهَا كَانَتْ عَلَى جَنَابَاتِ الشَّرْقِ تَتَقَدُ
حَدَا بِهَا الْأَجَلُ الْمَحْتَمُ فَاغْتَرَبَتْ إِنَّ النُّفُوسَ إِلَى آجَالِهَا تَقْدُ
كُلُّ اغْتِرَابٍ مَتَاعٌ فِي الْحَيَاةِ سِوَى يَوْمٍ يُفَارِقُ فِيهِ الْمُهْجَةَ الْجَسَدُ (3)

أو استهلاله قصيدة « حريق ميت غمر » :

اللَّهُ يُحْكُمُ فِي الْمَدَائِنِ وَالْقُرَى يَا (مَيْتَ غَمْرَ) خُذِي الْقَضَاءَ كَمَا جَرَى
مَا حُلَّ خُطْبُ ثُمَّ قِيسَ بِغَيْرِهِ الْأَ وَهَوْنَهُ الْقِيَّاسُ وَصَغَرَا (4)

بهذه الصورة يتجاوز الشاعر بالقضية مجرد الاخبار إلى الدعوة إلى الاعتبار .

ويستهلّ الشاعر القسم الجديد من أقسام القصيدة ببيت حكمي أو مجموعة أبيات حكمية كثيرا ، فتلعب الحكمة في هذا المجال دور المنشط لطرفي التبليغ والضامن للتواصل بينهما إلى جانب قيامها بدور الرابط بين

(1) ج 1 ص 161 ، 1 .

(2) ج 2 ص 29 ، 1 .

(3) ج 3 ص 62 ، 1 - 4 .

(4) ج 4 ص 45 ، 1 - 2 .

قسي القصيدة ، ويكون ذلك خاصة في المطولات . فمن ذلك استهلاله القسم الأخير من إحدى قصائده بهذه الحكمة :

مَجْنَدُ الْأُمُورِ زَوَالُهُ فِي زَلَّةٍ لَا تَرْجُ لَاسِيكَ بِالْأُمُورِ خُلُودًا (1)

وبالحكمة يستهل شوقي الحديث عن موضوع جديد من مواضيع نفس القسم كاستهلاله في قصيدة « يا شباب الديار » بقوله :

وَتُضَاعُ الْبِلَادُ بِالنُّومِ عَنْهَا وَتُضَاعُ الْأُمُورُ بِالْإِهْمَالِ (2)

أو بقوله في « نهج البردة » :

يَا نَفْسُ دُنْيَاكَ تُخْفِي كُلَّ مُبْكِيَةٍ وَإِنْ بَدَا لَكَ مِنْهَا حُسْنٌ مُبْتَسِمٍ (3)

أما إذا اتسع مدى الحكمة في مقدمة القسم الجديد ولم يقتصر ما ورد منها على البيت الأول ، بل تعددت وضربت في أعطاف بقية الكلام في صورة أقواس يفتحها ثم يغلقها فإن شأنها إذاك يكون شأن الركائز والدعائم ، تعجل تبليغ الرسالة وتضمن وصولها وتغني عن الجري وراء لطائف المعاني وعن البحث عنها بمقتضى انتساب معاني الحكم إلى سجل مشترك . هذا شأن الحكم المسطرة في قوله :

قَدْ بَعَثَ الْقَضِيَّةَ الْيَوْمَ مَيْتًا أَنْتَ كَالْحَقِّ أَلْفَ النَّاسِ يَقْظَا
إِنَّمَا الْهِمَّةُ الْبَعِيدَةُ غَرَسُ رَبَّمَا غَابَ عَنْ يَدٍ غَرَسَتْهُ
رُبَّ عَظَمٍ أَتَى الْأُمُورَ الْعَظَائِمُ نَ ، وَزَادَ اثْتِلَاقَهُمْ وَهَوَ نَائِمُ
مُنَاتِّي الْجَنَى ، بَطِيءُ الْكَمَائِمِ وَحَوْنُهُ عَلَى الْمَدَى يَدُ قَادِمٍ (4)

وفي قوله :

إِنَّا نُعَظِّمُ فِيكَ الْوَيْةَ عَلَى وَإِذَا طَعِمْتَ مِنَ الْخَلِيَّةِ شَهْدَهَا
لَا تَمْنَحِ الْمَحْبُوبَ شُكْرَكَ كُلَّهُ إِسْكَندَرِيَّةُ شُرِفَتْ بِعِصَابَةِ
جَنَابَتِهَا حَشْدُ يَرْوَحُ وَيَغْتَدِي فَاشْهَدُ لِقَائِدِهَا وَلِلْمُتَجَنِّدِ
وَأَقْرِنْ بِهِ شُكْرَ الْأَجِيرِ الْمُجْهَدِ بِيضِ الْأَسْرَةِ وَالصَّحِيفَةِ وَالْيَدِ (5)

خاطب الشاعر الاسكندرية قبل البيتين الحكيمين وعاد إلى خطابها بعدهما ، وقد التفت الشاعر فنوع ضمير الخطاب .

(1) ج 1 ص 109 ، 39 .

(2) ج 1 ص 188 ، 30 .

(3) ج 1 ص 190 ، 25 .

(4) ج 3 ص 150 ، 27 - 30 .

(5) ج 4 ص 24 ، 19 - 22 .

ب - الحكمة في الخاتمة :

إن أبرز موطن ضرب فيه شوقي الحكمة على الإطلاق هو الخاتمة ، سواء أكانت خاتمة عامة للقصيدة أو خاتمة قسم من أقسامها ومن ثم كان أعظم دور لعبته الحكمة في شعره : افراز عبرة المقصود وتمثيل ملحة الختام . وترد الحكمة خاتمة في « الشوقيات » لا تتجاوز البيت الواحد كما ترد في عدة أبيات : كثيرا ما تأتلف لتمثل وحدها قسما مستقلا بذاته في القصيدة .

والختام بضرب الحكمة من مميزات المنهج التألفي . فالشاعر بعد التحليق في أجواء الموضوع المدروس وتصوير خصائصه المميزة يستند على الحكمة في وقوعه فيجد فيها القوة الكافية لانتهاء الرسالة بما يضم شتاتها ويشرك المستقبل في تحملها ومعالجتها . فاختتام الكلام بالحكمة إفضاء بالتجارب العارضة إلى الحقائق المجردة وبهذا يكون الخلوص من حياة إنسان إلى حياة الانسان ، ومن مشاكل الفرد إلى مشاكل المجموعة .

فالحكمة خاتمة . محور يستقطب كل ما بث في القصيدة منذ أولها وما تفرق فيها شأنها شأن القلب الذي يجمع مختلف المواد ليولد منها أداة جديدة لا يكاد يخرج بها الشاعر من القصيدة ويخرج معانيها من حوزته حتى يدخل المستقبل إليها أحسن مدخل ويدخل معانيها في حوزته .

- ملحة الختام بيت حكيم واحد :

وَدَعَوَى الْقَوِيَّ كَدَعَوَى السَّبَاعِ مِنْ النَّابِ وَالظُّفْرِ بُرْهَانُهَا (1)

بهذه الحكمة قفل شوقي قصيدة سياسية اجتماعية .

وَمَا الْعِشْقُ إِلَّا لَذَّةٌ ثُمَّ شِقْوَةٌ كَمَا شَقِيَ الْمَخْمُورُ بِالسَّكْرِ صَاحِبَا (2)

وبهذه قفل قصيدة غزلية .

وَأَفَّ عَلَى الْعِلْمِ الَّذِي تَدَعُونَهُ إِذَا كَانَ فِي عِلْمِ النَّفْسِ رَدَاهَا (3)

وبهذه ختم قصيدة وصفية اجتماعية .

- ملحة الختام مجموعة من الحكم تعزز الخاتمة العامة : مثلا :

ضَلُّوا عَقُولًا بَعْدَ عِرْفَانِ الْهُدَى وَالْعَقْلُ إِنْ هُوَ ضَلَّ كَانَ عَقَالًا
حَتَّى إِذَا انْقَسَمُوا تَقْوُضَ مُلْكُهُمْ وَالْمُلْكُ إِنْ بَطَلَ التَّعَاوُنُ زَالًا
لَوْ أَنْ أَبْطَالَ الْحُرُوبَ تَفَرَّقُوا غَلَبَ الْجَبَانَ عَلَى الْقَنَاطِلِ (4)

(1) ج 1 ص 262 ، 48 .

(2) ج 2 ص 146 ، 11 .

(3) ج 2 ص 109 ، 15 .

(4) ج 1 ص 185 ، 39 - 41 .

بهذه الأبيات خرج من قصيدة دينية :

وَأَجَلُ مَا فَوْقَ الثَّرَابِ وَتَحْتَهُ
نِلِكَ الْأَتَامِلُ نَامَ عَنْهُمْ الْبَلِي
وَالْجِبْنُ فِي قَلَمِ الْبَلِيغِ نَظِيرُهُ
قَلَمَ عَلَيْهِ جَلَالَةُ الْأَجْمَاعِ
عُطِّلْنِ مِنْ قَلَمِ أَشْمٍ شَجَاعِ
فِي السَّيْفِ مَنْقَصَةٌ وَسُوءُ سَمَاعِ (1)

وبهذه فرغ من مرثية .

نَصِيحَةٌ مِلْؤُهَا الْإِخْلَاصُ صَادِقَةٌ
وَالشَّعْرُ مَا لَمْ يَكُنْ ذِكْرِي وَعَاطِفَةٌ
وَنَحْنُ فِي الشَّرْقِ وَالْقُصْحَىٰ بِنُورِ حِمٍ
وَالنُّصْحُ خَالِصُهُ دِينٌ وَإِيمَانُ
أَوْ حِكْمَةٌ فَهَوَ تَقْطِيعُ وَأَوْزَانُ
وَنَحْنُ فِي الْجُرْحِ وَالْآلَامِ إِخْوَانُ (2)

وهذه خاتمة قصيدة في تعلق بلد عربي والتغني بالقومية العربية .

وإذا كان اختتام القصيدة بضرب الحكمة يمثل نزعة قوية في عموم شعر شوقي ، فإن هذه النزعة أقوى في الحكايات التي نظمها للأطفال . ذلك أن الحكاية في أكثر من ثلث المجموعة تنتهي بحكمة أو مجموعة حكم تتضمن عبرتها المقصودة ونصيحتها المنشودة . وزيادة على أن المتعلم يظفر فيها بحقيقة مجردة منيعة فإنه يجد واقعة محسوسة تطابقها وتدلل صعوباتها .

هذه الحكمة تكون بمثابة العنوان المتأخر عن المعنون إذا انحصرت في بيت واحد كالحكم التالية :

— إِنَّ لِلْظَّالِمِ صَدْرًا
— فَلَا تَثِقْ يَوْمًا بِذِي حِيلَةٍ
— هَبْ جَنَّةَ الْخُلْدِ الْيَمَنُ
يَشْتَكِي مِنْ غَيْرِ عَلَيْهِ (3)
إِذْ رُبَّمَا يَنْخَدِعُ الثَّعْلَبُ (4)
لَا شَيْءَ يَغْدِلُ الْوَطَنُ (5)

وبمثابة الحوصلة المفصلة إذا تجاوزت ذلك :

— لَيْتَنِي سَلَّمْتُ ، فَالْعَا
صَاحٍ لَا تَخْشَ عَظِيمًا
— قَدْ قَالَ فِي هَذَا الْمَقَامِ مَنْ سَبَقَ
مَنْ كَانَ مَمْنُورًا بِدَاءِ الْكَذِبِ
قُلْ مَنْ خَافَ وَسَلَّمْ
فَالَّذِي فِي الْغَيْبِ أَعْظَمُ (6)
أَكْذَبُ مَا يُلْفَى الْكَذُوبُ إِنْ صَدَقَ
لَا يَتْرُكُ اللَّهَ ، وَلَا يُعْفِي نَبِيَّ (7)

(1) ج 3 ص 94 ، 38 - 40 .

(2) ج 2 ص 100 ، 39 - 41 .

(3) ج 4 ص 153 ، 10 .

(4) ج 4 ص 180 ، 8 .

(5) ج 4 ص 190 ، 13 .

(6) ج 4 ص 148 ، 11 - 12 .

(7) ج 4 ص 160 ، 11 - 12 .

وإذا كان الشاعر يضرب الحكمة في خاتمة الحكايات لتعليم الأطفال وتربيتهم فإنه يتجاوز بها في غير الحكايات وعظ الكهول إلى التأمل في حقائق الوجود والدعوة إليه وإلى سبر أغوار الكون بصورة من التعميم لا تترك المستقبل سلبى الدور في هذه العملية .

وكثيرا ما يتخذ الشاعر الحكمة خاتمة لبعض أقسام القصيدة أو دعامة أساسية لها . فالحكمة قامت بلور القفل الجزئي الداخلي خاصة في القصائد التي لم تخضع لتوارد الخواطر بقدر خضوعها لمخطط محكم وتشعبت جوابنها وطالت . فكان شأن الحكم في هذه الحالات شأن المحطات في الطريق الطويلة يتقطع عندها الكلام ولا يلبث أن ييث غيره في نشاط جديد .

ومن محطات الكلام هذه الحكم التالية :

- | | |
|---|---|
| — ولا خيرَ في الدنيا ولا في حقوقيها | إذا قيل : طَلَّابُ الحقوقِ بُغَاةُ (1) |
| — نَيْدُ كَمَا بَادَتْ قَبَائِلُ قَبْلَنَّا | وَيَبْقَى الْأَنَامُ اثْنَيْنِ : مَيْتًا وَنَاعِيَا (2) |
| — وَلَقَدْ يُجْدِي الْفَتَى أَنْ يَعْلَمَا | صَهْوَةَ الْمَاءِ وَمَتْنِ الْفَرَسِ (3) |

ومن نفس القصيدة الأخيرة قوله :

- | | |
|------------------------------------|---|
| وَإِذَا الْخَيْرُ لِعَبْدٍ قُسِمَا | سَنَحَ السَّعْدُ لَهُ فِي النَّحْسِ (4) |
|------------------------------------|---|

لكن الشاعر قد يختم بعض أقسام القصيدة بحكم قليلة الصلة بالموضوع فلا يخفى دخولها في الكلام حشوا زائدا عن الحاجة يوهم بأحكام قفل الكلام ولكن الواقع أنه يشتت الذهن فلا تعود النفس إلى متابعة ما جاء بعده الا بتفور . قال في آخر خطابه أرض الأندلس مودعا بعد أن نفي بها وعلقها :

- | | |
|--|--|
| فَأَنْتِ أَرْحَتْنِي مِنْ كُلِّ أَنْفٍ | كَأَنْفِ الْمَيْتِ فِي التَّرَعِ انْتِصَابَا |
| وَمَنْظِيرِ كُلِّ خَوَّانٍ يَرَانِي | بِوَجْهِ كَالْبَغْيِ رَمَى النُّقَابَا |
| وَلَيْسَ بِعَمَامِرِ بَنِيَانٍ قُومُ | إِذَا أَخْلَاقُهُمْ كَانَتْ خَرَابَا (5) |

فأليت الأخير حكمة ختم بها الشاعر قسما من أقسام القصيدة لكن معناها في الأخلاق العامة والاشادة بمحاسنها ، بينما سابق السياق في عن خاصة عاشها الشاعر إثر تغير السياسة !

وقال في تكريم أمين الريحاني في حفل على سفح الأهرام :

- | | |
|--|---|
| قِفْ نَاجِ أَهْرَامَ الْجَلَالِ وَتَنَادِ | هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ مَجْلِسُ أَوْ نَادِ |
| نَشْكُو وَتَفْزَعُ فِيهِ بَيْنَ عَيْنِهِمْ | أَنْ الْأَبْوَةَ مَفْزَعُ الْأَوْلَادِ |

- (1) ج 1 ص 92 ، 15 .
(2) ج 4 ص 55 ، 6 .
(3) ج 2 ص 171 ، 62 .
(4) ج 2 ص 171 ، 107 .
(5) ج 1 ص 64 ، 15 - 17 .

وَنَبِّهِمْ عِبَثَ الْهَوَىٰ بِتُرَائِهِمْ مِنْ كُلِّ مُلْقٍ لِلْهَوَىٰ بِقِيَادِ
وَتُبَيِّنْ كَيْفَ تَفْرُقَ الْإِخْوَانَ فِي وَقْتِ الْبَلَاءِ تَفْرُقُ الْأَضْدَادِ
إِنْ الْمُغَالِطَ فِي الْحَقِيقَةِ نَفْسَهُ بَاغٍ عَلَى النَّفْسِ الضَّعِيفَةِ عَادٍ (1)

هذه الآيات تمثل مقدمة القصيدة ، ختمت بيت حكيم في استنكار مغالطة النفس غير أن هذا المعنى بعيد الصلة بمعنى عتاب النفس على قديم الهوى أو على سابق التخاذل وقت الجد وهو موضوع الآيات السابقة .
وقد تستدعي الحكمة أختها فيطول توقف الشاعر في خاتمات بعض الأقسام فلا يكون للشاعر بدّ من الاطناب ، كختامه بقوله :

وَهُمْ يَقِيدُ بَعْضُهُمْ بَعْضًا بِهِ وَقُبُودُ هَذَا الْعَالَمِ الْأَوْهَامِ
صُورُ الْعَمَى شَتَّى ، وَأَقْبَحُهَا إِذَا نَظَرْتَ بِغَيْرِ عِيُونِهِنَّ الْهَامِ
وَلَقَدْ يُقَامُ مِنَ السُّيُوفِ وَلَيْسَ مِنْ عَشْرَاتِ أَخْلَاقِ الشُّعُوبِ قِيَامُ (2)

أو قوله :

مُتَدَرِّعٌ صَبْرَ الْكَرَامِ عَلَى الْأَذَى إِنَّ الْكَرَامَ مَشَاغِلُ السُّفَهَاءِ
نَقَمُوا عَلَيْهِ رَأْيَهُ وَصَنِيعَهُ وَالْحُكْمُ لِلتَّارِيخِ فِي الْأَرَاءِ
وَالرَّأْيُ إِنْ أَخْلَصَتْ فِيهِ سَرِيرَةٌ مِثْلُ الْعَقِيدَةِ فَوْقَ كُلِّ مِرَاءِ
وَإِذَا الرِّجَالُ عَلَى الْأُمُورِ تَعَاقَبُوا كَشَفَ الزَّمَانُ مَوَاقِفَ النُّظَرَاءِ (3)

ج - الحكمة واصله وفاصلة .

للحكمة في شعر شوقي دور آخر - بمقتضى الموطن الذي تضرب فيه - ليس قليل الأهمية وذلك أن تستخدم أداة وصل أو فصل بين معنيين جزئيين ، شأنها واصله هو شأن المفصلة التي تشدّ الباب إلى محور دورانه وتمكن من فتحه واغلاقه ، وشأنها فاصلة هو شأن العنصر الأجنبي الدخيل الذي لا يقوي الصلة بين أجزاء المادة التي يدخل فيها ولا هو يضعفها ، فيكون دخوله كخروجه .

واصلة :

في حالة الوصل لا يشعر القارئ بقطيعة حقيقية من قبل أن الحكمة تستقطب ما قبلها وتشعّ على ما بعدها في نفس الوقت ، فهي محور اللحمة ، مهما كان تصرف الشاعر فيها مستأنفا بها الحديث أو معترضا بها بين حديثين . فقوله في قصيدة « أبو الهول » :

فَحَدَّثَ ، فَقَدْ يَهْتَدَى بِالحَدِيثِ ، وَخَبِرَ فَقَدْ يُؤْتَسَى بِالْخَبَرِ (4)

(1) ج 1 ص 113 ، 1 - 5 .

(2) ج 1 ص 230 ، 19 - 21 .

(3) ج 3 ص 5 ، 13 - 16 .

(4) ج 1 ص 132 ، 29 .

حكيمًا ، وقد وصف الشاعر أبا الهول قبل هذا البيت بأنه إنسان خارق للعادة لكن ينقصه الكلام وبعد هذا البيت وجه إليه مجموعة من الأسئلة يستنتجها بها ، وقد لعب هذا البيت الحكيم دور الواصل من حيث تعبيره عن معنى التماس الحديث وان خرج في تركيب استثنائي غير دخیل .

أما قوله :

وَقَدِّمًا أَحَاطَتْ بِأَهْلِ الْأُمُورِ مَيُولُ النَّفُوسِ وَأَضْفَانُهَا (1)

فتركيب استثنائي دخیل ، يمكن الاستغناء عنه بدون اخلال ولكنه قام بنفس دور البيت السابق فقد ربط الحدث العارض بالواقع الانساني الذي يبين أن أحداثا من نوعه كثيرة وقعت ، لغاية الإشارة إلى ضرورة التصدي لها دائما ، وبيان انتصار الحق فيها في كل مرة ، فالحكمة هنا تمثل وقفة تأمل في معرض الأحداث . هي فترة استراحة تمكن من استرجاع النشاط .

وأكثر ما يضرب الشاعر الحكمة مترلة في مثل هذا الموطن في المطولات ، هذه أمثلة من أقسام مختلفة من « الهزمية النبوية » :

– والحسن من كرم الوجوه ، وَخَيْرُهُ
– وَالرَّأْيُ لَمْ يَنْضُ الْمَهْنَدُ دُونَهُ
– وَالْحَقُّ وَالْإِيمَانُ إِنَّ صَبَا عَلَى
مَا أُوْتِيَ الْقَوَادُ وَالزُّعَمَاءُ
كَالسَّيْفِ لَمْ تُضْرَبْ بِهِ الْآرَاءُ
بُرْدٍ فَقِيهِ كَتِيَّةٌ خَرَسَاءُ (2)

فقبل البيت الأول مدح شوقي الرسول بجمال الخلقة وبعده مدحه بجمال الخلق وساق الحكمة بين الوصفين في فضل الجمال عموما .

وقبل البيت الثاني مدح الرسول بحسن العمل (امامة الجهاد) وبعده مدحه بحسن العلم (امامة التشريع) وتخلل البيت الحكيم السياق مصورا تكامل القوتين المادية والمعنوية .

وقد صور – قبل البيت الأخير – استماتة أنصار الرسول في الدفاع وصور بعده شجاعتهم في الهجوم ، وقد اعترض بين المعنيين بهذه الحكمة التي أشاد فيها بشعار الحق والإيمان وهو الشعار الذي جلب لهم النصر في الدفاع والهجوم .

ولعل دور الحكمة في القفل أكثر ما يتضح في المواطن التي نجد فيها مجموعات حكمية تقوم بهذا الدور لا أبيات حكمية معزولة . فهذه ثلاثة أبيات حكمية متتالية في قصيدة « شكبير » .

لَنْ يَنْ تَمْشَى الْبِلَى تَحْتَ التَّرَابِ بِهِ لَا يُؤْكَلُ اللَّيْثُ إِلَّا وَهُوَ أَشْلَاءُ

وَالنَّاسُ صَنَفَانِ : مَوْتَى فِي حَيَاتِهِمْ وَآخَرُونَ بِيْطْنِ الْأَرْضِ أَحْيَاءُ
تَأْبَى الْمَوَاهِبُ ، فَالْأَحْيَاءُ بَيْنَهُمْ لَا يَسْتَوُونَ ، وَلَا الْأَمْوَاتُ أَكْفَاءُ (3)

(1) ج 1 ص 262 ، 17 .

(2) ج 1 ص 34 ، 29 و 46 و 110 .

(3) ج 2 ص 6 ، 33 - 35 .

لكن أولها يعود على شكسير ويختم قسما في الحديث عن مصيره إلى التراب ، وأما الثاني والثالث فيقدمان لموضوع جديد هو خبث الانسان وفساد الدنيا .

فاصلة :

لكن الحكمة قد تحدث قطعة بين المعنيين أو القسمين ، وذلك إذا عبرت عن معنى بعيد الصلة بالسياق فتكون مقحمة في بنية القصيدة إقحاما لا تفسره إلا بترعة الشاعر إلى سد شغور أو تقوية اعتماد فتبقى الحكمة قلقة الموضع نائية المترلة ، شأن ثالث هذه الأبيات الخمسة في خطاب للصحافيين العرب :

فَأَيُّنَ (الْوَاءُ) ، وَرَبُّ الْوَاءِ	إِمَامُ الشَّيْبَابِ ، مِثَالُ الشَّرَفِ ؟
وَأَيُّنَ الَّذِي بَيْنَكُمْ شِبْلُهُ	عَلَى غَايَةِ الْحَقِّ نِعَمَ الْخَلْفِ ؟
وَلَا بُدَّ لِلْفَرَسِ مِنْ نَقْلِهِ	إِلَى مَنْ تَعَهَّدَ أَوْ مَنْ قَطَفَ
فَلَا تَجْحَدَنَّ يَدَ الْفَارِسِينَ	وَهَذَا الْجَنَى فِي يَدَيْكَ اعْتَرَفَ
أُولَئِكَ مَرَوْا كَدُودَ الْحَرِيرِ	شَجَامَا النَّفَاعِ وَفِيهِ التَّلَفُ (1)

في هذه الأبيات اشادة بمجهودات رواد الصحافة ، ما عدا البيت الثالث ففيه حث على مواصلة مجهودات السابقين بجدة ، كان يحسن خاتمة لكامل هذه الأبيات ولكن تخلله بينها أحدث قطعة ظاهرة في تسلسل المعنى .



فالحكمة في شعر « الشوقيات » أداة رئيسية في الكلام . لها وظيفة الاستقطاب من ناحية ، من حيث كانت مصبًا للأحداث المجسمة في القصيدة وفي نفس الوقت مخبرا لصهر الأحداث في قوالب مجردة . ولها وظيفة الاشعاع من ناحية أخرى ، من حيث كانت مصدرا تشرق منه الحقيقة المجردة وفي نفس الوقت رتابة تتوجه بمقتضاه الأحداث المجسمة .

وقد ظلت الحكمة في هذه الحالة أو تلك واصلًا بين محركات القصيدة المختلفة عادة ، قلما انعكس دورها فأصبحت فاصلا .

2 - الحكمة هدف الكلام :

أ - الحكمة معنى من المعاني :

لكل حكمة معنى ، لكنّها في « الشوقيات » قد تتول في مواطن مخصوصة من القصيدة فيُستعان بمعناها في التقديم أو الختام أو الربط بين قسمين قصد القفل بها أو الوصل أو الفصل كما بينا ، فيخرج معناها عن أن يكون مقصودا لذاته كبقية المعاني إلى أن يكون كالأداة يقصد بها غيرها بدون أن يخبو معناها

إذا كان لها معنى في ذاتها كالحال في الحكمة . وقد تضرب في غير موطن معين فتدخل مرسل الكلام قصد تدعيمه فلا يعدو معناها أن يكون مقصودا لذاته . فإذا انحصرت في بيت واحد في السياق الواحد أو توزعت على أكثر من بيت بدون أن تتابع فتكون قسما مستقلا بذاته أو قصيدة كاملة ، أدت معاني مختلفة .

وما من فائدة في استعراض مختلف المعاني التي أدتها الحكمة في شعر شوقي لأنها كثيرة ولأنها ليست مخصصة بالحكمة من حيث هي حكمة بل هي مشتركة يمكن التعبير عنها بأساليب أخرى غير الأسلوب الحكمي . لكن الفائدة كلها في الإشارة إلى أن معاني الحكمة في هذه الحالة مهما دقت ولطفت ترجع إلى معنى جوهرى هو التوبيخ ، أي التوكيد والتدعيم . فما من حكمة ضربت في غير موطن معين إلا قصد بها مضاعفة قوة الدلالة في المعنى المسوق بالتفسير أو التعليل قصد التنبيه والتذكير والدعوة إلى الاعتبار . ففي قول شوقي مشيدا بخصال قدماء العرب الأجاود :

عَدَلُوا ، فَكَانُوا الْغَيْثَ وَقَعًا ، كَلَّمَا
وَالْعَدْلُ فِي الدَّوَلَاتِ أَسْ ثَابِتٌ
ذَهَبُوا يَمِينًا فِي الْوَرَى ، وَشَمَالًا
يُقْنِي الزَّمَانَ وَيُنْفِدُ الْأَجْيَالَ
أَيَّامَ كَانَ النَّاسُ فِي جَهْلَاتِهِمْ
مِثْلَ الْبَهَائِمِ ، أَرْسَلَتْ أَرْسَالًا (1)

حديث عن تطبيق العدل في القديم وما أثمر من نتائج طيبة في البيت الأول وتأکید لذلك في البيت الثاني بالحكمة المنسجبة على كل زمان ومكان .

وفي قوله :

فِي مُقْلَتَيْكَ مَصَارِعُ الْأَكْبَادِ
كَانَتْ لَهُ كِبْدٌ ، فَحَاقَ بِهَا الْهَوَى
اللَّهُ فِي جَنْبٍ بِغَيْرِ عِمَادٍ
قُهِرَتْ ، وَقَدْ كَانَتْ مِنَ الْأَطْوَادِ
وَإِذَا النُّفُوسُ تَطَوَّحَتْ فِي لَذَّةٍ
كَانَتْ جِنَايَتُهَا عَلَى الْأَجْسَادِ (2)

أكد بالحكمة في البيت الثالث المعنى السابق لها ببيان انطباق الحادث العارض الخاص على القيم الخالدة المشتركة . ومما أفادت الحكمة فيه التفسير ، قوله في مدح الرسول :

نَبِيُّ الْبَرِّ ، بَيَّنَّهُ سَبِيلًا
تَفَرَّقَ بَعْدَ عَيْسَى النَّاسُ فِيهِ
وَسَانِي النَّفْسِ مِنْ نَزَغَاتِ شَرِّ
وَسَنَ خَلَائِهِ ، وَهَدَى الشُّعَابَا
فَلَمَّا جَاءَ كَانَ لَهُمْ مَتَابَا
كَشَافٍ مِنْ طِبَائِعِهَا الْكَلَابَا (3)

حيث فسر مجيئه للناس متابا بشفائه الأنفس .

(1) ج 1 ص 185 ، 36 .

(2) ج 2 ص 121 ، 1 - 3 .

(3) ج 1 ص 68 ، 48 - 50 .

وكذلك قوله :

وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَنَّ فِي خُلَفَائِهِ
عَدْلًا يُقِيمُ الْمُلْكَ حِينَ يَمِيلُ
وَالْعَدْلُ يَرْفَعُ لِلْمَمَالِكِ حَائِطًا
لَا الْجِيْشُ يَرْفَعُهُ وَلَا الْأُسْطُولُ (1)

فتحدثت عن فضل العدل في إقامة الملك ثم بين ذلك في الحكمة المضروبة بتفضيل دور العدل على دور القوة الحربية .

ومما أفادت فيه التعليل قوله في خطاب الخليفة العثماني إثر نجاته من محاولة اغتيال :

أَخَذْتُ عَلَى الْأَقْدَارِ عَهْدًا وَمَوْثِقًا
فَلَسْتُ الَّذِي تَرَقَى إِلَيْهِ أَذَاةُ
وَمَنْ يَكُ فِي بُرْدِ النَّبِيِّ وَثُوْبِهِ
تَجْزُهُ إِلَى أَعْدَائِهِ الرَّمِيَّاتُ (2)
فعلل نجاة المخاطب من الأذى بكونه خليفة رسول الله .

وفي قوله :

وَلَسْتُ بِقَائِلٍ : ظَلَمُوا . وَجَارُوا
فَإِنَّا لَمْ نُنُوقِ النُّقْصَ حَتَّى
عَلَى الْأُجَرَاءِ ، أَوْ جَلَدُوا الْقَطِينَا
نُطَالِبُ بِالْكَمَالِ الْأَوَّلِينَ (3)

تعليل لعدم انقoul بزوال داعيه .

وقد تكون الدعوة إلى الاعتبار أبرز داع إلى سوق الحكمة كما في خطابه مَنْ تحدثه نفسه بالانتحار من الطلبة الشبان :

وَتَعُقُّونَ بِلَادًا لَمْ تَزَلْ
فَمُصَابَ الْمُلْكِ فِي شُبَّانِهِ
بَيْنَ إِشْفَاقٍ عَلَيْكُمْ وَحَذَرٍ
كَمُصَابِ الْأَرْضِ فِي الزَّرْعِ النَّصِيرِ (4)

كما قد يكون داعيها التحذير من مغبة الخذلان كما في خطابه للشباب المصري :

وَتَنَكَّبُوا الْعُدُوَّ أَنْ وَاجْتَنَبُوا الْأَذَى
يَغْنُوْنَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ قُعُودًا (5)
وَقَفُّوا بِمِصْرَ الْمَوْقِفِ الْمَحْمُودَا

وفي الآيات التالية مجموعة من الحكم المتفرقة تتخلل الكلام المرسل وقد دخلت فيه لا لثريه بدلالات جديدة ، وإنما لتقوي جانب الدلالة السابقة فيه . وذلك بترجمة الوقائع بالحقائق وبالمطابقة بين التجارب الشخصية والقيم المشتركة ، وحديث الشاعر في هذا القسم عن تأسيس بنك مصر :

(1) ج 3 ص 116 ، 58 - 59 .

(2) ج 1 ص 92 ، 3 - 4 .

(3) ج 1 ص 266 ، 29 - 30 .

(4) ج 1 ص 125 ، 39 - 40 .

(5) ج 1 ص 109 ، 30 - 31 .

سَقَيْتِ التَّبْرَ ، لَا أَرْضَى الْعِهَادَا
وَحِينَ بَنَى دَعَائِمَكَ الشَّدَادَا
إِذَا الْبِنَاءُ لَمْ يُغَطَّ انْتِشَادَا
أَمَانِي الْمُخَبِّلِ ، أَوْ رِقَادَا
إِذَا رَكِبَتْ لَهُ الْهِمَمُ الْبِعَادَا
كَمُقَدَّرَةِ ابْنِ آدَمَ إِنْ أَرَادَا
يَرْوُمُ السَّبْقَ فَاخْتَرَقَ الْجِيَادَا
وَمِنْ شَأْنِ الْمُجَدِّدِ أَنْ يُعَادَى
عَلَيْكَ إِذَا الْوَكِيلُ سَعَى وَكَادَا
عُلُوءًا فِي الْمَشَارِقِ وَأَنْطِيَادَا (1)

34 فَيَا دَارًا مِنْ الْهِمَمِ الْعَوَالِي
35 تَأْتِي حِينَ أَمْسَكَ ابْنُ حَرْبٍ
36 وَلَا تُرْجَى الْمَتَانَةُ فِي بِنَاءٍ
37 بَنَى الدَّارَ الَّتِي كُنَّا نَرَاهَا
38 وَلَمْ يَنْعُدْ عَلَى نَفْسٍ مَرَامٌ
39 وَلَمْ أَرْ بَعْدَ قُدْرَتِهِ تَعَالَى
40 جَرَى وَالنَّاسُ فِي رَيْبٍ وَشَكٍّ
41 وَعُودِي دُونَهَا حَتَّى بَنَاهَا
42 يَهُونُ الْكَيْدُ مِنْ أَعْدَى عَدُوٍّ
43 فَجَاءَتْ كَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى

فقد بين الشاعر في بيت 35 كيفية تأسيس البنك وبالحكمة في بيت 36 أكد صلاحية هذا المنهج وتحدث بعد ذلك عن تحقق المشروع بعد أن كان مستحيلا وبالحكمة في البيتين 38 و 39 علل تحقق المستحيل بسمو الهمم وعظم الارادة ثم تطرق إلى ما لحق المنشيء من عن عللها في عجز بيت 41 بترعته إلى التجديد ونفور الناس طبعا من كل جديد وأردفه بحكمة أخرى في بيت 42 ضممتها دعوة إلى الاعتبار .

ب - الحكمة قسم من الأقسام وغرض من الأغراض :

وللحكمة في « الشوقيات » دور آخر هام يتمثل في ورودها في مجموعة من الأبيات موضوعا من المواضيع في قسم مستقل بذاته في القصيدة . والحكمة موضوعا من المواضيع تخرج عن اهتماماتنا . لكن كثرة قيامها بهذا الدور لا تبيح الغفلة عن الإشارة السريعة إليه ولو في بحث يدرس الأساليب .

والملاحظ أن الحكمة صالحة لتكون عنصرا على قدم المساواة وبقية العناصر في أي غرض من أغراض الكلام . الا أن قيامها بهذا الدور في المراثيات أكثر اطرادا في « الشوقيات » .

وقد يكون هذا القسم الحكمي هو المقدمة العامة للقصيدة (2) تشع الحكم فيه على بقية الأقسام وتوجه معانيها إلى القوالب النظرية العامة المستهل بها ، كما قد يكون القسم الحكمي هو الخاتمة العامة (3) ، بحيث تستقطب الحكم فيه معاني الأقسام السابقة وتقفل القصيدة . لكنه يكون كذلك من بقية أقسام القصيدة

(1) ج 4 ص 14 ، 34 - 43 .

(2) انظر مثلا : ج 1 ص 84 ، 1 - 19 وج 3 ص 38 ، 1 - 7 وج 3 ص 55 ، 1 - 23 وج 3 ص 91 ، 1 - 8 وج 3 ص 97 ، 1 - 13 .

(3) انظر مثلا ج 1 ص 109 ، 44 - 50 وج 3 ص 29 ، 47 - 49 .

غير المقدّمة والخاتمة (1) فيكون بمثابة المتنفس في القصيدة يخلد فيه كل من الباحث والمتقبل إلى التأمل في حقائق الوجود فيستريحان بهذا الفاصل الحكمي من عناء مرسل الكلام .

لكنّ الحكمة قد تغزو القصيدة فتستأثر بأكثر آياتها إلى حد تنافس فيه الغرض الرئيسي الظاهر مثلما نجد ذلك في مرثية « البنون والحياة الدنيا » (2) فهذه قصيدة تقع في 45 بيتا ورد ثلثاها أبياتا حكمية (31 بيتا) . وإذا لم يكن من الغريب أن تشمل الحكمة قسما هاما في قصيدة أرادها الشاعر تعزية كهذه فإن قلة حظ الغرض الرئيسي من التحليل إلى جانب ذلك تعرب عن مآل هذا الغرض إلى الازدواج .

وكذلك شأن الشاعر في القصيدة التي رثى فيها جرجى زيدان (3) ، فإنه أخرجها في 47 بيتا ضرب في 24 منها حكما عامة .

ففاعضة الشاعر في كلتا الحالتين كانت مناسبة لضرب الحكمة ولم تكن الحكمة أسلوبا خدّم الفاجعة وغطى المناسبة .

ومن قصائد شوقي التأملية ما شمل عمومها النفس الحكمي وقامت فيها الحكمة بدور الغرض الرئيسي بلا منازع واتجهت إلى الوعظ كقصيدة « الأثر » (4) وهي لا تتجاوز 7 أبيات كلها حكمية . ومنها ما كان سياقها وعظيا وكان الوعظ أهم معنى أدته حكم فيها ، أو أبيات أخرى عبرت عنه مباشرة مثل « قصيدة الناشئة » (5) . فهذه شبه أرجوزة وعظية حكمية بأكملها تقع في 91 بيتا أكثر من ثلثها حكمي « 35 » ، وقد محسر أحيانا التفريق بين ما أفاد الوعظ من آياتها وكان حكما وبين ما جاء للوعظ المباشر مجردا من النفس الحكمي .

.*.*

فالحكمة في تعابير « الشوقيات » قفل ومفصلة ولبنة بناء أيضا . تستمد أهميتها من وفرة نماذجها ، وقيمتها من دقة قوالبها . والشاعر يتجها في مخبره الشخصي ، لا ينقلها من حكم قديمة ، ويعول عليها في بناء شعره تعويلا ينفرد به من بين المحدثين ويفوق به كثيرا من شعراء الحكمة في القديم .

فيمكن لنا أن نعتبر الحكمة أسلوبا من التعبير في الكلام نهض به شوقي نهضة كبيرة ، إذ طبع شعره بطابع مميز خاص فهو لم يحي سنة فحسب وإنما توغل في الاتجاه بشكل برهن به عن أصالة بالغة الأثر . فإذا علمنا أن حكمه لم تكن ترجمة عن حكم قديمة ولم تكن - مع تجديد روحها - مخالفة في اتجاهاتها

(1) انظر مثلا : ج 2 ص 18 ، 11 - 19 وج 2 ص 171 ، 113 - 117 و 128 - 132 وج 3 ص 88 ، 25 - 30 وج 3 ص 116 ، 8 - 21 .

(2) ج 3 ص 59 .

(3) ج 3 ص 125 .

(4) ج 4 ص 91 .

(5) ج 4 ص 38 .

لتعاليم الإسلام ولا لوجهة الأخلاق العربية - انكشف لنا سر عبقرية شوقي ، فإذا هذا السرّ يتمثل في كون الشاعر قدّم لنا عطاء قديما جديدا ، نافعا جميلا .

وقد طبعت الحكمة شعر شوقي - علاوة على ذلك - بطابع العروبة الخالصة . « ولعل شوقي هو الشاعر الوحيد الذي ربط بين عبقرية العرب في الجاهلية والإسلام ، وعبقريتهم في العصر الحديث برباط الحكمة ، ذلك لأن الحكمة من خصائص عبقرية العرب التي تميّز بها عن الشعر الغربي ، فليس شعراء الغرب أبيات في الحكمة تسير أمثالا كما عند العرب » (1) .

الفصل الثالث

الأساليب الانشائية

يقسم علماء البلاغة العرب عموم الكلام إلى خبر وإنشاء . أما الخبر عندهم فهو كلّ كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته . وأما الإنشاء فهو كلّ كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته . وإنهم بعد ذلك يختلفون في حدود الخبر والإنشاء اختلافا كبيرا . وإنهم ليتعدون في تفصيلهم الكلام في هذا الموضوع عن واقع اللغة إلى حدّ « فيه كثير من العقم والجمود وجفاف الفلسفة والمنطق والنحو » (2) .

وليس يعنينا الوقوف عند هذه المسألة في جزئياتها بقدر ما يعنينا ملاحظة صلاحية هذه النظرة في معالجة الكلام وانطباق هذا التقسيم الثنائي في عمومته على واقع اللغة .

وإذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار ، فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك . فالأساليب الانشائية طليية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء ، أم غير طليية كالتعجب والمدح والذم والقسم ، أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها .

ونرى هذه الأساليب معربة عن هذه الحيوية بأربعة عوامل رئيسية ، لا تستغني عنها أو عن بعضها الأساليب الخبرية ، ولكنها لا تقوم عليها أساسا كما تقوم الأساليب الانشائية :

أولها : العامل الصوتي : فمن مقومات التراكيب الانشائية ، وخاصة منها الطليية : النغمة الصوتية ، فهذه لا تنخفض في آخرها ، لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام مفتحا غير مغلق .

وثانيها : العامل النحوي أو الصرفي : فالتراكيب الانشائية ترتكز على أدوات خاصة (كالأداة في الاستفهام أو القسم) أو صيغ معينة تبني عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر ، أو صيغة ما أفعله أو أفعل به في التعجب) وتساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها .

(1) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 273 .

(2) درويش الجندي ، علم المعاني ، ص 25 وانظر في هذا الشأن كامل الفصل الذي بين ص 22 و 70 من نفس الكتاب .

ثالثها : العامل المعنوي البلاغي : فمن مقومات هذه الأساليب – في ظاهرها – الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية ، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي .
رابعها : العامل النفسي المنطقي : فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار ، وقد تقضي إليه وقد لا تقضي ، وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالاتها .

بهذه العوامل تنشط الأساليب الانشائية مراحل النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المستقبل الذي يتحول فيها من مستقبل مجرد إلى طرف مشارك .

والملاحظ أن الحاجة إلى مساهمة المستقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب – موقنين – بالانشاء الطلبي .

ومن الطريف أن نجد شعر شوقي الذي لا يمثل الحوار مقوما من مقوماته يعتمد الانشاء الطلبي – دون أسلوب التمني – كثيرا . فإذا كان الشعر في عمومهِ إطارا جسنا لاحتضان مختلف الأساليب الانشائية لابتعاده عن التقرير المجرد ، فإن إجراء أساليب الانشاء الطلبي بوفرة واضحة وفي مقامات مختلفة في « الشوقيات » يمثل طرافة خاصة ، تجد سرها في الاعراب عن أن الحوار الذي تنبئ به ليس هو إلا من قبيل حديث الشاعر إلى نفسه وإلى المستقبل . فهي خارجة عن أوضاعها اللغوية أبدا إلى وظائف جديدة .

وفيما يلي نتوسع في خصائص أبرز هذه الأساليب ، متسائلين : كيف استخدمت وماذا أفادت ؟

الاستفهام

1 – فن الاستفهام :

إنّ الاستفهام كثير في شعر شوقي . وإنه – مع كثرته فيه – لا يكاد يأتي لمعنى الاستخبار – وهو معناه الأصلي – إلا في ظاهر التركيب . فنحن لا نبعد عن الحقيقة الظاهرة إذا اعتبرنا الاستفهام في الأبيات التالية يفيد الاستخبار :

مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الدَّوِّ السَّحِيقِ ، وَمِنْ	قَفَرٍ يَضِيقُ عَلَى السَّارِي وَيَتَّسِعُ ؟
وَهَلْ مَرَرْتَ بِأَقْوَامٍ كَقِطْرَتِهِمْ	مِنْ عَهْدِ آدَمَ لَا خُبْتُ وَلَا طَبَعُ ؟
وَمِنْ عَجِيبٍ لِيُغَيِّرَ اللَّهَ مَا سَجَدُوا	عَلَى الْفَلَاحِ ، وَلِيُغَيِّرَ اللَّهَ مَا رَكَعُوا
كَيْفَ اهْتَدَى لَهُمُ الْإِسْلَامُ ، وَأَنْتَقَلَتِ	إِلَيْهِمُ الصَّلَوَاتُ الْخَمْسُ وَالْجُمُعُ ؟ (1)

فهذه الأبيات من قصيدة ألقيت في حفل تكريم الرحالة المصري « أحمد حسنين » بعد رحلته العلمية الشاقة في صحراء ليبيا ، لكن الشاعر فيها أقرب إلى الإعجاب والتمجيد منه إلى طلب الخبر .

(1) ج 1 ص 155 ، 35 – 38 .

إنّ الاستفهام في « الشوقيات » مطلق ، لا يرجى من ورائه جواب ، حتّى في مثل هذه الحالة التي كان فيها المستفهم معيّنًا وحاضرًا . ولكنّ أغلب ما يكون فيها المستفهم عنصرا جامدا ، أو فقيدا ميتا ، أو مخاطبا غير معيّن .

وتأتي التراكيب الاستفهامية . في شعر شوقي معزولة متفرقة . ولكنّ أكثر أتيانها متجمعة ، تكون أقساما مستقلة في القصيدة . هي بمثابة الخرجات المنشطة لحركة القصيدة .

وليس لهذه المجموعات الاستفهامية ، منازل مخصوصة في القصيدة ، ولكنّ الشاعر يتزع إلى إقامة مقدّمات القصائد أو مقدّمات أقسامها الكبرى عليها . « فالاستفهام » يمثل في « الشوقيات » عنصرا في الاستهلال هاما .

من ذلك الاستفهام في القسم الأول من قصيدة سياسية :

- | | | |
|----|--|--|
| 1 | لَمَنْ ذَلِكَ الْمُلْكُ الَّذِي عَزَّ جَانِبُهُ ؟ | لَقَدْ وَعَظَ الْأَمْلَاقَ وَالنَّاسَ صَاحِبُهُ ؟ |
| | أَمْلِكُكَ يَا (دَاوُدُ) ، وَالْمُلْكُ الَّذِي | يَغَارُ عَلَيْهِ ، وَالَّذِي هُوَ وَاهِبُهُ ؟ |
| | أَرَادَ بِهِ أَمْرًا ، فَجَلَّتْ صُدُورُهُ | فَاتَّبَعَهُ لُطْفًا ، فَجَلَّتْ عَوَاقِبُهُ |
| | رَمَى وَاسْتَرَدَّ السَّهْمَ . وَالْخَلْقُ غَافِلٌ | فَهَلْ يَتَّقِيهِ خَلْقُهُ أَوْ يُرَاقِبُهُ ؟ |
| 5 | أَيُّطِلُ عِيدُ الدَّهْرِ مِنْ أَجْلِ دُمْلٍ | وَتَخْبُرُ مَجَالِيهِ ، وَتُطَوِّى مَوَاقِبُهُ ؟ |
| | وَيَرْجِعُ بِالْقَلْبِ الْكَسِيرِ وَفُودُهُ | وَفِيهِمْ مَصَابِيحُ الْوَرَى وَكَوَاكِبُهُ ؟ |
| | وَتَسْمُو يَدُ الدَّهْرِ ارْتِجَالًا بِأَسْهَاهَا | إِلَى طُنْبِ الْأَقْوَامِ وَالنَّصْرِ ضَارِبُهُ ؟ |
| | وَيَسْتَغْفِرُ الشَّعْبُ الْفَخْخُورَ لِرَبِّهِ | وَيَجْمَعُ مِنْ ذَيْلِ الْمَخِيلَةِ سَاحِبُهُ ؟ |
| | وَيُحْجِبُ رَبُّ الْعِيدِ سَاعَةَ عِيدِهِ | وَتَنْقُصُ مِنْ أَطْرَافِهِنَّ مَآرِبُهُ ؟ |
| 10 | أَلَا هَكَذَا الدُّنْيَا ، وَذَلِكَ وَدُّهَا | فَهَلَّا تَأْتِي فِي الْأَمَانِيِّ خَاطِبُهُ (1) ؟ |

وقد كان للاستفهام في هذا المقام دور الاتعاض والوعظ . ذلك أن القصيدة نُظِمَتْ بمناسبة تأجيل حفل تتويج الملك ادوارد السابع لاصابته بدمل ، وأبيات القصيدة بعد هذا القسم لا تخلو من الاستفهام ، ولكنّ فيها حديث عقل بعد وقفة التأمل .

وكذلك الاستفهام في مستهل قصيدة سياسية وطنية :

- | | |
|--|--|
| إِلَامَ الْخُلْفِ بَيْنَكُمْ ؟ | وَهَذِي الضَّجَّةُ الْكُبْرَى عَلَامًا ؟ |
| وَقِيمَ يَكِيدُ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ | وَتُبْدُونَ الْعَدَاوَةَ وَالْخِصَامَا ؟ |
| وَأَيْنَ الْفَوْزُ ؟ لَا مِصْرُ اسْتَقَرَّتْ | عَلَى حَالٍ ، وَلَا السُّودَانُ دَامَا ؟ |
| وَأَيْنَ ذَهَبْتُمْ بِالْحَقِّ لَمَّا | رَكِبْتُمْ فِي قَضِيَّتِهِ الظَّلَامَا (2) ؟ |

(1) ج 1 ص 80 ، 1 - 10 .

(2) ج 1 ص 221 ، 1 - 4 .

ان القصيدة متعددة المواضيع ، ولكن ما أصاب مصر سنة 1924 من انقسام وتشاحن وتناحر ، كان الموضوع المحوري ، به بدأ الشاعر وعلى الاستفهام ركّزه ، ومحاسبة النفس به قصد .

وبالاستفهام استهل قصيدته الطويلة في النيل :

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي الْوَرَى تَتَدَفَّقُ ؟ وَيَا أَيَّ كَفٍّ فِي الْمَدَائِنِ تُغْدِقُ ؟
وَمِنْ السَّمَاءِ نَزَلْتَ أَمْ فُجِّرْتَ مِنْ عَلَيَا الْجِنَانِ جَدَاوِلًا تَتَرَقَّرِقُ ؟
وَبَيَّ عَيْنٍ أَمْ بِأَيَّةٍ مُزْنَةٍ أَمْ أَيَّ طُوفَانٍ تَقِيضُ وَتَفْهَقُ ؟
وَبَيَّ نَوَلٍ أَنْتَ نَاسِجٌ بِرُدَّةٍ لِلضَّفَّتَيْنِ جَدِيدُهُمَا لَا يَخْلُقُ (1) ؟

فكانت البداية بالتغني إعجابا وتمجيذا ترجمة عن التعلق بما في النيل من جمال ، تمهيدا لبيان التعلق بما له من فضل .

ونضرب مثالا آخر من مرثية ، حتى نتيّن شيوخ هذه الظاهرة في « الشوقيات » . فقد استهل شوقي مرثيته في « علي بهجت » بقوله :

أَحَقُّ أَنْهُمْ دَفَنُوا عَلِيًّا وَحَطُّوا فِي الثَّرَى الْمَرْءَ الزَّكِيَّا ؟
فَمَا تَرَكُوا مِنَ الْأَخْلَاقِ سَمْحًا عَلَى وَجْهِ التُّرَابِ ، وَلَا رَضِيًّا ؟
مَضَوْا بِالضَّاحِكِ الْمَاضِي وَالْقَوَا إِلَى الْحُفْرِ الْخَفِيفِ السَّمْهَرِيَّا
فَمَنْ عَوْنُ اللُّغَاتِ عَلَى مُلِمٍ أَصَابَ فَصِيحَهَا وَالْأَعْجَمِيَّا (2) ؟

أدى الاستفهام في هذه المقدمة معنى التفجع ، فنبه إلى ما سيكون في بقية الأبيات من حرارة ، لأن التفجع أقصى حد في التأزم . وهذا سبب من أسباب عديدة تفسر الروعة التي كانت عليها هذه المرثية وقد يتخير الشاعر الخروج من القصيدة بمجموعة من الأبيات الاستفهامية فيجعلها خاتمة لكن ذلك لا يمثل قاعدة قارة في شعره ولا حتى نزعة غالبية (3) .

ومن المفيد أن يدرس الاستفهام بالتركيز على نوع الأدوات المستخدمة لكن فائدة الملاحظات الجزئية تضعف في الدراسة التحليلية الشاملة التي نحن بصددّها . إلا أن الوقوف عند الخصائص العامة لا يخلو من أهمية . فنكتفي بالإشارة في هذا الصدد إلى أن الشاعر قد ينوع الأداة في المجموعات الاستفهامية ، فيتنوع اتجاه الاستفهام فيكشف ما في نفس الشاعر من حيرة غالبية وقلق عام ، وقد يلتزم بأداة واحدة يردّها في تراكيب متجمعة فيفضي به ذلك إلى ضرب من الرثابة ، تطول بها وقفة التأمل فتكشف عما في نفس الشاعر من طرب خاص .

(1) ج 2 ص 64 ، 1 - 4 .

(2) ج 3 ص 184 ، 1 - 4 .

(3) انظر مثلاً ج 3 ص 66 ، 45 - 47 .

هذا الطرب قد يتولد عن نكبة فيتمحض الاستفهام للتدب كما في هذه الأبيات من قصيدة يندد فيها الشاعر بعلامات الفتنة الداخلية في مصر :

فَأَيْنَ النَّبُوءُ ؟ وَأَيْنَ الْعُلُومُ ؟
وَأَيْنَ مِنَ الْخَلْقِ حَظُّ الْبِلَادِ
وَأَيْنَ مِنَ الرَّبْحِ قِسْطُ الرِّجَالِ
وَأَيْنَ الْمُعَلِّمُ ؟ مَا خَطْبُهُ ؟
وَأَيْنَ الْفُنُونُ وَاتِّقَانُهَا ؟
إِذَا قَتَلَ الشَّيْبَ شَبَابُهَا ؟
إِذَا كَانَ فِي الْخَلْقِ خُسْرَانُهَا ؟
وَأَيْنَ الْمَدَارِسُ ؟ مَا شَأْنُهَا (1) ؟

وقد يتولد الطرب عن بهجة ، فيتمحض الاستفهام للتغني ، كما في المجموعة الاستفهامية التي سبقت في وصف النيل والتي التزم فيها الشاعر بترديد الأداة « أين » ، أو المجموعة التالية التي ردّد فيها الأداة « كم » لغاية التمجيد :

بَلَوْتَهُمْ ، فَتَحَدَّثَ : كَمْ شَدَّدَتْ بِهِمْ
وَكَمْ ثَلَمَتْ بِهِمْ مِنْ مَعْقِلٍ أَشِيبِ ؟
وَكَمْ بَنَيْتَ بِهِمْ مَجْدًا فَمَا نَبَسُوا
من مُضْمَحِلٍّ ؟ وَكَمْ عَمَرَتْ مِنْ خَرِبِ ؟
وَكَمْ هَزَمْتَ بِهِمْ مِنْ جَحْفَلٍ لَجِبِ ؟
في الهدم ما ليس في البنيان من صَحْبِ (2)

وإذا تنوّعت الأداة ظهر ما في نفس الشاعر من نزعة إلى الاستقصاء وتعطش إلى حقيقة يطمئن إليها ، وظهرت حيرة الشاعر محدّدة . من ذلك حيرته حيرة العالم الفيلسوف في حقيقة الوجود في هذا القسم الذي يخاطب فيه « توت عنخ آمون » ، بمناسبة اكتشاف أثره :

65 تَعَالَ الْيَوْمَ خَبَرْنَا : أَكَانَتْ
وَمَاذَا جُبْتُ مِنْ ظُلُمَاتٍ لَيْلٍ
وَهَلْ تَبْقَى النُّفُوسُ إِذَا أَقَامَتْ
وَمَا نِلَكَ الْقَبَابُ ؟ وَأَيْنَ كَانَتْ ؟
مُرْدَةَ الْبِنَاءِ ، تُخَالُ بُرْجًا
70 تَغْطِي بِالْأَثَاثِ فَكَانَ قَصْرًا
حَمَلْتَ الْعَرْشَ فِيهِ ، فَهَلْ تُرْجِي
وَهَلْ تَلْقَى الْمُهَيَّمَنَ فَوْقَ عَرْشِ
وَمَا بَالُ الطَّعَامِ يَكَادُ يَقْدَى
وَلَمْ تَكُ أَمْسَ تَصْبِرُ عَنْهُ يَوْمًا
نَوَاكَ سَنَاتِ نَوْمٍ ، أَمْ سِنِينَا ؟
بَعِيدِ الصُّبْحِ ، يُنْضِي الْمُدْلَجِينَا ؟
هَيَّا كُلُّهَا ، وَتَبْلَى إِنْ بَلِينَا ؟
وَكَيْفَ أَضَلَّ حَافِرُهَا الْقُرُونَا ؟
بِبَطْنِ الْأَرْضِ مَحْطُوطًا دَفِينَا
رَبِالْصُّورِ الْعِتَاقِ فَكَانَ زُونَا
وَقَامِلُ دَوْلَةٍ فِي الْغَابِرِينَا ؟
وَيَلْقَاهُ الْمَلَأُ مُتَرَجِّلِينَا ؟
كَمَا تَرَكْتَهُ أَيْدِي الصَّانِعِينَا ؟
فَكَيْفَ صَبِرْتَ أَحْقَابًا مِثِينَا (3) ؟

(1) ج 1 ص 262 ، 29 - 32 .

(2) ج 1 ص 59 ، 74 - 76 .

(3) ج 1 ص 266 ، 65 - 74 .

ومن ذلك حيرته الماورائية ، وتأمله في الحياة والموت في الأبيات التالية من قسم طويل من أقسام مرثية رياض باشا :

- 55 سَأَلْتُكَ : مَا الْمَنِيَّةُ ؟ أَيُّ كَأْسٍ ؟
وَمَاذَا يُوجِسُ الْإِنْسَانُ مِنْهَا
وَأَيُّ الْمَصْرَعَيْنِ أَشَدُّ : مَوْتُ
وَهَلْ تَقَعُ النَّفُوسُ عَلَى أَمَانٍ
وَتَخْلُدُ أَمْ كَزَعَمِ الْقَوْلِ تَبْلَى
60 نَعَالِي اللَّهِ قَابِضُهَا إِلَيْهِ
وَجَارِيهَا النَّعِيمِ حِمَى أَمِينًا
أَمْثَلُكَ ضَائِقٌ بِالْحَقِّ ذَرَعًا
أَلَيْسَ الْحَقُّ أَنَّ الْعَيْشَ فَانٍ
- وَكَيْفَ مَذَاقُهَا ؟ وَمَنْ السَّقَاةُ ؟
إِذَا غَصَّتْ بِعَلَقِمِهَا اللَّهَآةُ ؟
عَلَى عَلَمٍ ، أَمْ الْمَوْتُ الْفَوَاتُ ؟
كَمَا وَقَعَتْ عَلَى (الْحَرَمِ) الْقَطَاةُ ؟
كَمَا تَبْلَى الْعِظَامُ أَوْ الرُّفَاتُ ؟
وَنَاعِشُهَا كَمَا انْتَعَشَ النَّبَاتُ
وَعَيْشًا لَا تُكَدِّرُهُ أَذَاةُ
وَفِي بَرْدِكَ كَانَ لَهُ حُمَاةُ ؟
وَأَنَّ الْحَيَّ غَايَتُهُ الْمَمَاتُ (1) ؟

2 - دلالة الاستفهام :

تتميز المجموعات الاستفهامية في « الشوقيات » بورودها مشتركة في معنى واحد رئيسي ، اختلفت فيها الأداة أم لم تختلف . وتغيرت وجهة الاستفهام فيها أم لم تتغير . هذا المعنى الرئيسي قد يتفرع إلى معان جزئية ترجع إليه وقد لا يتفرع .

وإذا كانت الامكانيات المختلفة في دلالة الاستفهام قابلة لتغذي أي سياق كان . بدون أن تكون إحداها مختصة بموضوع دون آخر أو غرض دون آخر . فإن ورود الاستفهام في مجموعات مشتركة في المعنى على ما يتنا كان قد جلتى علاقات خاصة بين المعاني وسياقاتها وأخضع هذه العلاقات لشبه نظام .

فكان الاستفهام يرد في « الشوقيات » بالمعاني المخصوصة في السياقات المناسبة وهذه أبرزها :

أ - اللوم والتقريع في القصائد السياسية :

أكثر ما يرد الاستفهام في « الشوقيات » بمعنى التقريع أو ما إليه في القصائد السياسية (2) ، وقد يكون التقريع متولدا عن نكابة إذا كان الاستفهام متوجها إلى خصم أو عدو ، أو عن عطف إذا كان الاستفهام متوجها إلى حليف أو أليف .

فمن الأول هذا المشهد الذي خاطب فيه الشاعر اليونان أعداء الترك :

- 226 فَيَا قَوْمُ ، أَيْنَ الْجَيْشُ فِيمَا زَعَمْتُمْ ؟
وَأَيْنَ الْجَوَارِي وَالْدَفَاعُ الْمَرْكَبُ ؟
227 وَأَيْنَ أَمِيرُ الْبَاسِ وَالْعَزَمُ وَالْحِجَى ؟
وَأَيْنَ رَجَاءُ فِي الْأَمِيرِ مُخَيَّبُ ؟

(1) ج 3 ص 42 ، 55 - 63 .

(2) مما ورد منه لهذا المعنى في قصيدة اجتماعية : ج 2 ص 166 ، 1 - 9 .

228 وَأَيْنَ تَحُومُ تَسْتِيحُونَ دَوَسَهَا ؟

229 وَأَيْنَ الَّذِي قَالَتْ لَنَا الصُّحُفُ عَنْكُمْ ؟

233 أَهَذَا هُوَ الذَّوْدُ الَّذِي تَدْعُونَهُ ؟

234 أَهَذَا الَّذِي لِلْمُلْكِ وَالْعِرْضِ عِنْدَكُمْ

235 أَهَذَا سِلَاحُ الْفَتْحِ ، وَالنَّصْرِ وَالْعُلا ؟

236 أَهَذَا الَّذِي لِلذِّكْرِ خَلَبٌ مَعْشَرٌ

وَأَيْنَ عَصَابَاتُ لَكُمْ تَتَوَثَّبُ ؟

وَأَسْنَدَ أَهْلُهَا إِلَيْكُمْ فَأُطْنَبُوا ؟

وَنَصْرُ « كَرِيدٍ » وَالْوَلَا ، وَالتَّجِبُّ ؟

وَالْجَارِ إِنْ أَعْيَا عَلَى الْجَارِ مَطْلَبُ ؟

أَهَذَا مَطَايَا مَنْ إِلَى الْمَجْدِ يَرْكَبُ ؟

على ذكرهم يأتي الزَّمانُ ويذهبُ (1) ؟

هذا المشهد قسمان : قسم بدأ فيه الاستفهام « بأين » وانحصر التقرير فيه في معنى الاستصغار وقسم بدأ فيه الاستفهام بالهمزة ، وقد انحصر التقرير فيه في معنى الاستخفاف : قال هكذا كامل المشهد إلى ضرب من الهجاء .

ولمغنى التقرير جاء الاستفهام في خطاب اللورد كرومر في المجموعتين التاليتين من القصيدة التي ودَّعه الشاعر بها :

أَيَّامُكُمْ ، أَمْ عَهْدُ اسْمَاعِيلَا ؟

أَمْ حَاكِمٌ فِي أَرْضٍ مِصْرَ بِأَمْرِهِ

يَا مَالِكًا رِقَ الرِّقَابِ بِبَاسِهِ

أَمْ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النَّيْلَا ؟

لَا سَائِلًا أَبَدًا وَلَا مَسْئُولًا ؟

هَلَا اتَّخَذْتَ إِلَى الْقُلُوبِ سَبِيلَا ؟

فِي كُلِّ تَقْرِيرٍ ، تَقُولُ : خَلَقْتُكُمْ

هَلْ مِنْ نَدَاكَ عَلَى الْمَدَارِسِ أَنَّهَا

أَمْ مِنْ صِيَانَتِكَ الْقَضَاءُ بِمِصْرَ أَنْ

أَفْهَلْ تَرَى تَقْرِيرَكَ التَّنْزِيلَا ؟

تَذَرُ الْعُلُومَ ، وَتَأْخُذُ (الْفُوتْبُولَا) ؟

تَأْتِي بِقَاضِي (دِنْشَوَايَ) وَكِيلَا (2) ؟

ومن الاستفهام الذي يفيد اللوم تولد عن العطف ، هذه المجموعة التي اتجه فيها إلى الشعب المصري في قصيدة وطنية :

24 فَاضَ الزَّمانُ مِنَ النُّبُوغِ ، فَهَلْ فَتَى

25 أَيْنَ التَّجَارَةُ وَهِيَ مَضْمَارُ الْغِنَى ؟

26 أَيْنَ الْجَوَادُ عَلَى الْعُلُومِ بِمَالِهِ ؟

27 أَيْنَ الزَّرَاعَةُ فِي جَنَانِ تَحْتَكُمُ

28 أَئِذَا أَصَابَ الْقُطْنُ كَاسِدُ سَوْفِهِ

29 يَا مَنْ لَشَعْبٍ رُزْؤُهُ فِي مَالِهِ

غَمَرَ الزَّمانُ بِعِلْمِهِ وَبَيَانِهِ ؟

أَيْنَ الصَّنَاعَةُ وَهِيَ وَجْهَ عَنَانِهِ ؟

أَيْنَ الْمَشَارِكُ مِصْرَ فِي قَدَّانِهِ ؟

كَخَمَائِلِ الْفَرْدُوسِ أَوْ كَجِنَانِهِ ؟

قُمْنَا عَلَى سَاقٍ إِلَى أَثْمَانِهِ ؟

أَنْسَاهُ ذَكَرَ مَصَابِيهِ بِكِيَانِهِ (3) ؟

فاللوم هنا أسلوب من أساليب حث العزائم .

(1) ج 1 ص 42 ، 226 - 236 .

(2) ج 1 ص 173 ،

(3) ج 1 ص 259 .

ب - التمجيد في القصائد السياسية الوطنية :

ويرد الاستفهام كثيرا لمعنى التمجيد في القصائد السياسية والسياقات الوطنية (1) ، فيكون شعبة من الفخر بالمكاسب الجماعية .

فمن ذلك هذه المجموعة من الأبيات في خطاب الغازي مصطفى كمال :

بلوتهم ، فتحدثت : كم شدت بهم
وكم ثلّمت بهم من معقل أشيب ؟
وكم بنيت بهم مجدا فما نبسوا ؟
من مضمل ؟ وكم عمّرت من خرب ؟
وكم هزمت بهم من جحفل لجيب ؟
في الهدم ما ليس في البنيان من صخب (2)

ولهذا المعنى كثير من الاستفهام في ملحمة « صدى الحرب » أطول قصائد الديوان (3) . ومما مثل من ذلك معنى من معاني الوطنية المجموعة الاستفهامية السابقة في وصف النيل . أو ما ورد من استفهام في قصيدة « أبو الهول » (4) .

ج - الحيرة الماورائية في القصائد الرثائية :

يغلب مجيء الاستفهام في مراثيات الشاعر للتعبير عن الحيرة الماورائية (5) . ويصلح لهذا المقام القسم الذي سقنا من مراثية رياض باشا ، والمتضمن لتأملات الشاعر في الحياة والموت . وهذا مشهد من حيرة الشاعر في قلب الحياة والأحياء من مراثية عبد العزيز جاويز :

25 لقد نسي القوم أمنس القريب
26 يقولون : ما (أبي ناصر)
27 وفيهم تحمل هم القريب
28 فقلت : وما ضرّكم أن يقيم
29 أتستكثرون لهم واحدا
فهل لأحاديثه من بعيد ؟
وليترك ؟ ما شأنه والهنود ؟
من المسلمين وهم البعيد ؟
من المسلمين إمام رشيد ؟
ولي القديم نصير الجد يد (6) ؟

هذه بعض الأبيات من مجموعة استفهامية ولدها حوار وجدل بين ما يقول الناس في الف قيد وما يقول الشاعر ، أكد في آخرها الشاعر أن الف قيد كان نيتا مجهولا بين قومه .

(1) من السياقات الوطنية عندنا ما فيه تمجيد لعنصر طبيعي متميز في الوطن أو تمجيد لمعلم أثري يعتز به الوطن . . .

(2) ج 1 ص 59 ، 74 - 76 .

(3) ج 1 ص 42 ، 145 - 152 .

(4) ج 1 ص 132 ، مثلا 3 - 4 . أدى التمجيد في هذه القصيدة الى شيء من التأمل في حقائق الوجود .

(5) ويأتي الاستفهام لهذا المعنى في القصائد التاريخية : انظر مثلا : ج 1 ص 266 : 65 - 74 وج 1 ص 132 ، 3 - 4 .

(6) ج 3 ص 66 ، 25 - 29 .

د - التفجع والتحسر في السياقات العاطفية :

إن تفجع الشاعر بأسلوب الاستفهام كان عادة على عزيز مفقود كما في القسم السابق الذي استهل فيه رثاءه لعلی بهجت ، أو على بلد منكوب كصفحه على دمشق إثر نكبتها :

رِبَاعُ الْخُلْدِ - وَيَحْكُ - مَا دَهَاهَا ؟
وَهَلْ غُرَفُ الْجِنَانِ مُنْضَدَاتٌ
أَيِّنْ دُمَى الْمَقَاصِيرِ مِنْ حِجَالِ
أَحَقُّ أَنْهَا دَرَسَتْ أَحَقُّ ؟
وَهَلْ لِنَعِيمِيهِنَّ كَأَمْسٍ نَسَقُ ؟
مَهْتَكَةٌ ، وَأَسْتَارِ تُشَقُّ (1) ؟

أما تحسره فكان عادة على ماضٍ لا يعود ، طواه التاريخ وفضله على الإنسانية عيم ، كماضي الحضارة في مدينة رومة التي خاطبها الشاعر بقوله :

أَيِّنْ مَلِكٌ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ عَالٍ
قَادِرٌ يَمْسَخُ الْمَمَالِكَ أَعْمَاسًا
أَيِّنْ مَالٌ جَبِيَّتِهِ ، وَرَعَايَا
أَيِّنْ أَشْرَافُكَ الَّذِينَ طَغَوْا فِي الدِّ
أَيِّنْ قَاضِيكَ ؟ مَا أَنَاخَ عَلَيْهِ
تَحْسُدُ الشَّمْسُ فِي الضُّحَى سُلْطَانَهُ ؟
لَا ، وَيُعْطِي وَسِعَهَا أَعْوَانَهُ ؟
كَلِّهِمْ خَازِنٌ ، وَأَنْتِ الْخِزَانَةُ ؟
هَرِ حَتَّى أَذَاقَهُمْ طُغْيَانَهُ ؟
أَيِّنْ نَادِيكَ ؟ مَا دَهَى شَيْخَانَهُ (2) ؟

أو هو ماضٍ طواه التاريخ وأثره في نفس الشاعر عظيم لعهد للشاعر به قديم ، كماضي عهد الشاعر في شبابه متنمًا في غاب بولنيا بياريس :

1 يَا غَابَ بُولُونْ ، وَلِي
2 زَمَنْ تَقْضَى لِلْهَوَى
3 حُلْمٌ أَرِيدُ رُجُوعَهُ
4 وَهَبِ الزَّمَانَ أَعَادَهَا
ذِمَمٌ عَلَيْكَ ، وَلِي عُهْدُ
وَلَنَا بَظْلُكَ ، هَلْ يَعُودُ ؟
وَرُجُوعٌ أَحْلَامِي بَعِيدُ
هَلْ لِلشَّيْءِ مَنْ يُعِيدُ ؟
8 كَمْ يَا جَمَادُ قَسَاوَةٌ ؟
9 هَلَا ذَكَرْتَ زَمَانَ كُنَّا
كَمْ ؟ هَكَذَا أَبَدًا جُحُودُ ؟
وَالزَّمَانُ كَمَا نُرِيدُ (3) ؟

والملاحظ أن تفجع الشاعر بأسلوب الاستفهام وتحسره كانا عادة على بلدان تعلقها لأسباب مختلفة وهذا التعلق لم يكن غرضاً رئيسياً في القصيدة كما توضح ذلك الأمثلة المذكورة بقدر ما كان معنى من معاني غرض القومية العربية ، أو غرض التاريخ ، أو غرض الغزل .

(1) ج 2 ص 74 ، 22 - 24 .

(2) ج 1 ص 248 ، 21 - 25 .

(3) ج 2 ص 27 .

فأسلوب الاستفهام – من حيث الإخراج – يتميز في « الشوقيات » بسعة المدى ، أي بخروجه في مجموعات استفهامية ، أكثر ورودها في مقدمات القصائد أو مقدمات أقسام جديدة فيها ، فيكون لهذه المجموعات دور القادح ينشط حركة القصيدة لا مجرد دور الأداة البسيطة فيها

أما تنوع الأداة في المجموعة الاستفهامية فيتناسب ومواقف الحيرة والقلق ، وأما الالتزام فيها بأداة من نوع واحد فيتناسب ومقامات الطرب بشتى أنواعه .

ويتميز أسلوب الاستفهام في مستوى الدلالة بترعة مجموعات إلى الاشتراك في معنى واحد ، له بغرض القصيدة تعلق متين .

هكذا فإن بعد معاني الاستفهام عن معنى الاستخبار الحقيقي في « الشوقيات » ، وخروج الاستفهامات غالبا في قالب مجموعات ، ووحدة المعنى في المجموعة ، عوامل تحول الاستفهام في شعر شوقي من وجهته اللغوية الأصلية المتمثلة في إقامة الحوار بين طرفين في النص إلى وجهة جديدة متمثلة في عقد الحوار بين الشاعر ونفسه من ناحية وبين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى .

الأمر

ندرس الأمر في هذا الباب على أنه أسلوب إنشائي . وقد أخرجناه من باب الفعل لأنه ليس فعلا حقيقيا إذ لا يدل على حدث بقدر ما يدل في الأصل على طلب القيام بحدث .

ونقتصر هاهنا على دراسة صيغة الأمر دون سائر الامكانيات التي قد تدل عليه . والذي سبق ملاحظته من أن « الشوقيات » لا تقوم أساسا على الحوار يهيئنا إلى أن نلغي الأمر فيها دالا على غير ما وضع له في الأصل وإلى أن نلغيه مستخدما من أجل الحيوية التي يوحى بها والنشاط الذي يبعثه لا من أجل تناوب في الكلام حقيقي بين أمر ومأمور .

وقد لاحظنا أن الأمر في « الشوقيات » يؤدي في الطوالع دورا غير الدور الذي يؤديه في أحشاء القصائد .

1 – الأمر في الطالع (1) :

قد لا يصحب أمر الطالع في « الشوقيات » أفعال أمر أخرى فيما يليه من أبيات المقدمة ، كما قد يستدعي أمر الطالع أفعال أمر أخرى . يكون معها مجموعة إنشائية تمثل قسما مستقلا من القصيدة . على أننا نقتصر في هذا الفصل على دراسة ما حضر منه في الطالع سواء تلت أفعال أمر فيما يلي الطالع من أبيات أم لا .

وجدنا فعل الأمر في الطالع في 50 قصيدة من قصائد « الشوقيات » (2) ، كان في 31 منها في صدارة الطالع وفي 19 منها في حشوه .

(1) انظر بودولا موت ج 2 ص 447 و ص 451 .

(2) ولم نلف للنهي أثرا في الطالع .

والجدير بالذكر أن القصائد التي قامت طوالها على الأمر بدأت به أو لم تبدأ تتميز بالطول . فثلاثها (33 من 50) قصائده تتجاوز كثيرا في عدد أبياتها معدل عدد الأبيات في القصيدة عند الشاعر (وهو 31) .

فمن القصائد الطويلة التي بدأ طوالها بالأمر :

— « على قبر نابليون » ذات 84 بيتا :

قِفْ عَلَى كَنْزِ بَبَارِيسَ دَفِينٍ مِنْ فَرِيدٍ فِي الْمَعَانِي وَثَمِينٍ (1)

— « الانقلاب العثماني » ذات 80 بيتا :

سَلْ يَلْدِزَا ذَاتَ الْقُصُورِ هَلْ جَاءَهَا نَبَأُ الْبُدُورِ (2) ؟

— « تكليل أنقرة » ذات 66 بيتا .

قُمْ نَادِ (أَنْقَرَةَ) وَقُلْ يَهْنِيكَ مُلْكٌ بَنَيْتَ عَلَى سُيُوفِ بَنِيكَ (3)

— « العلم ... » ذات 66 بيتا :

قُمْ لِلْمُعَلِّمِ وَقِهِ التَّبْجِيلَ كَادَ الْمُعَلِّمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولًا (4)

ومن القصائد الطوال التي تضمنت طوالها فعل الأمر في غير الصدارة :

— « الرحلة إلى الأندلس » ذات 110 بيت :

اختلاف النهارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اذْكُرَا لِي الصَّبَا وَأَيَّامَ أَنْسِي (5)

— « انتصار الاتراك » ذات 88 بيتا :

اللَّهُ أَكْبَرُكُمْ فِي الْفَتْحِ مِنْ عَجَبِ يَا خَالِدَ التُّرْكِ جَدَّدْ خَالِدَ الْعَرَبِ (6)

— وقال يصف ... ذات 60 بيتا :

تلك الطَّبِيعَةُ ، قِفْ بِنَا يَا سَارِي حَتَّى أَرِيكَ بَدِيعَ صِنْعِ الْبَارِي (7)

فالأمر في هذا الموطن وسيلة تنشط نفس المستقبل وتنبيهه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة . وأكثر قصائد

الشاعر التي غذى الأمر طوالها اجتماعية (20 من 50) :

(1) ج 1 ص 253 .

(2) ج 1 ص 119 .

(3) ج 1 ص 163 .

(4) ج 1 ص 180 .

(5) ج 2 ص 44 .

(6) ج 1 ص 59 .

(7) ج 2 ص 36 .

– في النساء المصريات :

قُمْ حَيَّ هَذِي النَّيِّرَاتِ حَيَّ الْحَسَانَ الْخَبِيرَاتِ (1)

– في جامع الأزهر :

قُمْ فِي قَمِ الدُّنْيَا وَحَيَّ الْأَزْهَرَا وَأَنْشُرْ عَلَى سَمْعِ الزَّمَانِ الْجَوْهَرَا (2)

– في بنك مصر :

قِفْ بِالْمَمَالِكِ وَأَنْظُرْ دَوْلَةَ الْمَالِ وَأَذْكُرْ رِجَالاً أَدَالُوها بِإِجْمَالِ (3)

– في الصليب الأحمر :

سِرْ يَا صَلِيبَ الرَّفَقِ فِي سَاحِ الْوَعَى وَأَنْشُرْ عَلَيْهَا رَحْمَةً وَحَنَانَا (4)

فإذا علمنا أن الخوالد الرسمية في الشعر القديم استهلّت طوالها في الغالب بفعل الأمر ، تبيّننا نزعة الشاعر إلى رفع قصائده ذات الأغراض الاجتماعية خاصة إلى مستوى المعلقات الرسمية .

أما شيوع هذه الظاهرة في اجتماعيا الديوان فيؤكدّه قيام الطوالع فيما يقارب نصفها على الأمر .

هذا الرأي يدعمه النظر إلى نوع الأفعال المعتمدة فقد لاحظنا – بصرف النظر عن الغرض المقصود –

أنّ ما يقارب نصف القصائد الخمسين التي قامت طوالها على فعل الأمر ، (22 ~ 50) كان الأمر فيها من « وَقَفَ » (11 مرة) ومن « قام » (11 مرة) وكان في البقية متنوع المادة .

وأكثر ما أجرى الشاعر الأمر من « وقف » أو « قام » على غرار إجراء الأمر في طوالع القصائد القديمة

أي في صدارة الطالع (في 17 حالة من 22 / وقف 10 من 11 ، وقام 6 من 11) :

– الأمر من « وقف » في مستهل الطالع :

قِفْ نَاجَ أَهْرَامَ الْجَلَالِ ، وَنَادِ هَلْ مِنْ بُنَاتِكَ مَجْلَسٌ أَوْ نَادِ (5) ؟

قِفْ بِاللَّوَاظِ عِنْدَ حَدِّكَ يَكْفِيكَ فِتْنَةُ بَارِ خَدِّكَ (6)

قِفُوا بِالْقُبُورِ نُسَائِلَ عُمَرَ مَتَى كَانَتِ الْأَرْضُ مِثْوَى الْقَمَرِ (7) ؟

قِفْ حَيَّ شُبَانَ الْحِمَى قَبْلَ الرَّحِيلِ بِقَافِيَةِ (8)

(1) ج 1 ص 102 .

(2) ج 1 ص 151 .

(3) ج 1 ص 184 .

(4) ج 1 ص 278 .

(5) ج 1 ص 113 .

(6) ج 2 ص 121 .

(7) ج 3 ص 83 .

(8) ج 4 ص 69 .

الأمر من « قام » في مستهل الطالع :

- قُمْ نَادِ (أَنْقَرَةَ) وَقُلْ يَهْنِيكَ
– قُمْ (سَلِيمَانَ) بِسَاطِ الرِّيحِ قَامَا
– قُمْ فَاجِ (جِلْقَ) ، وَأَنْشُدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا
– قُمْ ، سَابِقِ (السَّاعَةَ) ، وَأَسْبِقْ وَعَدَهَا
مُلْكُ بَنِي عَلَى سَيْفِ بَنِيكَ (1)
مَلِكُ الْقَوْمِ مِنَ الْجَوِّ الزَّمَامَا (2)
مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ (3)
الْأَرْضُ ضَاقَتْ عَنْكَ ، فَاصْدَعْ غِمْدَهَا (4)

هذا الاستهلال يستدعي للقصيدة جلال القدم ، ويجمع فيها بين جودة الأحداث وعارض المناسبات وأصالة المنهج في إنشاء الكلام ، جمعا غير محبب عند ذوي الأذواق المتغيرة ، محبا عند من لا ينشط ذوقه الا بملازمة الأصل المتعود . وذلك شأن العربي الخالص .

ومن زوايا النظر إلى استخدام فعل الأمر في الطوالع : هيئة المسند إليه ، من حيث عدده وجنسه ودرجة تعيينه .

أما عدده فهو في الغالب واحد مفرد في شعر شوقي (42 من 50) ولم يرد جمعا الا في سبعة طوالع ، كان في أربعة منها منادى معينا يحتل صدارة البيت بعد حرف النداء أو بعد حذفه يليه فعل الأمر في حشو البيت :

- أَيُّهَا الْعَمَّالُ ، أَفْنُوا
– يَا قَوْمَ عُثْمَانَ – وَالدُّنْيَا مُدَاوِلَةٌ –
– بَنِي الْقَبْطِ إِخْوَانُ الدَّهْورِ رُوَيْدُكُمْ
– بَنِي مِصْرَ ، ارْفَعُوا النِّعَارَ
مُحَرَّرَ كَدًّا وَآكُتِسَابَا (5)
تَعَاوَنُوا بَيْنَكُمْ يَا قَوْمَ عُثْمَانَ (6)
هَبُّوهُ (يَسُوعَا) فِي الْبَرِيَّةِ ثَانِيَا (7)
وَحَيُّوا بِطَلِّ الْهِنْدِ (8)

وكان المسند إليه في الثلاثة الباقية غير معين بحيث كان فعل الأمر يحتل الصدارة :

- سَلُّوا قَلْبِي غَدَاةَ سَلَا وَتَابَا
– ابْتَغُوا نَاصِيَةَ الشَّمْسِ مَكَانَا
– قِفُوا بِالْقُبُورِ نُسَائِلَ عُمَرَ
لَعَلَّ عَلَى الْجَمَالِ لَهُ عِتَابَا (9)
وَاخْذُوا الْقِمَّةَ عَلِمًا وَبَيَانَا (10)
مَتَى كَانَتِ الْأَرْضُ مَثْوَى الْقَمَرِ (11)

- (1) ج 1 ص 163 .
(2) ج 2 ص 88 .
(3) ج 2 ص 100 .
(4) ج 2 ص 157 .
(5) ج 1 ص 90 .
(6) ج 1 ص 245 .
(7) ج 4 ص 55 .
(8) ج 4 ص 83 .
(9) ج 1 ص 68 .
(10) ج 2 ص 188 .
(11) ج 3 ص 83 .

ولم يرد المسند إليه فعل الأمر عند شوقي مثني الا في الطالع التالي :

اخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
اذْكُرَا لِي الصَّبَا وَأَيَّامَ أَنْسِي (1)

وقلة أثر الثنية كانت تخفف من وطأة القدم في هذا الأسلوب لو أن العرب احتذوا جميعا حذو امرئ القيس في أمر المثني ولو لم نجد في شعر شاعرنا آثارا لها أخرى في غير الطوالع من شعره على ما سنبين في باب الثنية .

الا أننا ألفينا نزعة خاصة عند الشاعر تتمثل في خطاب المؤنث . لكنها محتشمة ، لا تكاد تتجاوز 4 مظاهر من 50 :

في خطاب الشمس (أخت يوشع) :

قِفِّي - يَا أُخْتَ يَوْشَعَ - خَبَّرِينَا
أَحَادِيثَ الْقُرُونِ الْغَابِرِينَ (2)

في خطاب النفس (سعاد) :

ضُمِّي قِنَاعَكَ يَا سَعَادُ أَوْ ارْفَعِي
هَذِي الْمَحَاسِنُ مَا خُلِقْنَ لِبُرْقُعِ (3)

في خطاب مكان (ميت غمر) :

اللَّهُ يَحْكُمُ فِي الْمَدَائِنِ وَالْقُرَى
يَا (ميت غمر) خُذِي الْقِضَاءَ كَمَا جَرَى (4)

في خطاب طائر (قمرية الوادي) :

بِئْسَ مِثْلُ مَا بِكَ يَا قُمْرِيَّةَ الْوَادِي
نَادَيْتُ لَيْلَى، فَقُومِي فِي الدَّجَى نَادِي (5)

أما درجة تعيين المسند إليه فعل الأمر والتحقيق في هويته وامكانيات رد فعله فهي التي تضبط العلاقة بين الأمر والمأمور وتصدق معنى الأمر في كل حالة . ولقد سبق أن بينا خروج الأمر مطلق القيود في « الشوقيات » عموما لخلو أشعارها من الحوار الحقيقي . إنما يعنينا الآن تلمس مواقف الشاعر المختلفة من وراء الأمر المطلق .

وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن أكثر ما يرد المسند إليه الأمر في طوالع « الشوقيات » غير معين (30 من 50) وفي هذه الحالة يرد الأمر غالبا في صدارة البيت (27 من 30) . ولنا من الأدلة على ذلك ما يغني فيما سبق . فللمأمور في هذه الحالة هو الشاعر نفسه غالبا - إذا كان المسند إليه مفردا مذكرا وهو ما يرد عليه عادة - ويكون رد فعله متمثلا فيما يلي الطالع من أبيات القصيدة فيصطبغ هكذا الأمر عنده بمعنى الحاضر .

(1) ج 2 ص 44 .

(2) ج 1 ص 266 .

(3) ج 2 ص 60 .

(4) ج 4 ص 45 .

(5) ج 4 ص 87 .

أو هو الانسان في معناه العام يراد منه الامثال للطلب والالتزام بالموقف الذي التزم الشاعر نفسه به ولا يتنظر منه ردّ فعل سوى الاقتداء بموقف الشاعر نفسه .

وفي الحالات التي ورد فيها المسند إليه معيّنا لم تكن درجة تعيينه محدّدة المأمور عينه بقدر ما كانت مضیئة بعض متعلقاته ، كأن يكون المأمور دالا على موضوع القصيدة كاملة . ومن ذلك اسناد الأمر إلى الصليب ، في قصيدة موضوعها الصليب الأحمر (1) . أو اسناده إلى ميّت غمر وهو مكان ، في قصيدة تناول حريقا أتى على المكان المذكور (2) أو أن يكون اتخذ من المأمور صورة توحى بموضوع القصيدة ومن ذلك اسناد الأمر إلى النبي سليمان في قصيدة تشيد بالطيران والطياريين (3) . أو اسناده إلى طائر (قُمریّة) في قصيدة قوامها النداء والانشاد (4) . أو أن يكون المأمور ممكن الوجود غير موجود . ممكن منه رد الفعل غير متأكد ، ومن ذلك اسناده الأمر إلى الكاتب المصوّر في قصيدة وصفية تصويریّة (5) أو اسناده إلى الساقى في قصيدة خمريّة (6) . وقد يكون المأمور حقيقي الوجود ، ولكنه يتمثل في جماعة لا ناطق في القصيدة باسمها ، ومن ذلك اسناده الأمر إلى « قوم عثمان » (7) أو بني مصر (8) أو بني القبط (9) أو العمال (11) . أو هو ميّت فقيد ، من ذلك اسناده الأمر إلى « مفسر آي الله » (محمد عبده) في مرثیّة (10) أو إلى « أبي صالح » (12) في مرثیّة كذلك . ولم يكن مأمور الشاعر أكثر تعيينا وأدقّ هوية وأكثر المأمورين تأهلا لرد الفعل من « خالد الترك » (الغازي : مصطفى كمال التركي) في الطالع التالي :

الله أكبركم في النفتح من عجب يا خالد الترك جدّد خالد العرب (13)

لكنّ المخاطب في هذا الموقف مشكور أكثر منه مذكور .

والملاحظ أنّ فعل الأمر في حالة التعيين النسبي . يرد في حشو البيت عادة . أما المأمور فيرد منادى دائما وأبدا ، محتلا الصدارة غالبا .

هذا يؤكد أنّ الأمر في طوابع « الشوقيات » أبعد ما يكون عن معنى الأمر . فظاهر الأمر يستدعي المشاركة من طرف نصّاني بينما حقيقته هي الافضاء إلى تشريك المستقبل .

- (1) ج 1 ص 278 .
- (2) ج 4 ص 45 .
- (3) ج 2 ص 88 .
- (4) ج 4 ص 87 .
- (5) ج 2 ص 79 .
- (6) ج 2 ص 77 .
- (7) ج 1 ص 245 .
- (8) ج 4 ص 83 .
- (9) ج 4 ص 55 .
- (10) ج 1 ص 90 .
- (11) ج 3 ص 41 .
- (12) ج 3 ص 53 .
- (13) ج 1 ص 59 .

ولذلك لم يخرج الأمر في الطالع عند شوقي عن معنى الوقوف والاستيقاف للتأمل : تأمل الشاعر استبطان ودعوة الشاعر المتقبل إلى التأمل عدوى .

يكون هذا المعنى لفعل الأمر في الطالع حتى لو تبعته أفعال أمر أخرى فيما يليه من المقدمة .

لكن وفرة الأمر إذاً تصبح مكونة مجموعة إنشائية هي قسم مستقل في القصيدة كثيراً ما يتسع فيها الأمر إلى معان جديدة . فمجازرة الطالع المنحصر في أول أبيات القصيدة يمثل عادة تحولا من السكون (الوقوف ، والاستيقاف) إلى الحركة (معاني الوعظ والدعاء عادة) .

2 - الأمر في غير الطالع :

إن أفعال الأمر في غير الطالع تأتي متجمعة ومتفرقة . وهي في هذه الحالة أو تلك قد تكثر إلى حد تصبح فيه مقوم القصيدة كاملة ، وقد تقل فتدعم قسما من أقسامها فحسب .

وتغلب على الأمر في غير الطالع ثلاثة معان رئيسية ، يعيننا البحث فيها وربطها بسياقاتها وتعيين خصائصها .

أ - الوعظ في السياقات الاجتماعية :

فأبرز معنى يأتي له الأمر في غير الطالع عند شوقي هو معنى الوعظ ، ويكاد يختص هذا المعنى بالسياقات الاجتماعية . وإن أكثر قيامه على الأمر وحده دون النهي ، من ذلك هذا القسم الوعظي من القصيدة التي ندّد فيها بانتحار بعض صغار الطلبة إثر سقوطهم في الامتحانات :

رَوْحُوا الْقُلُوبَ بِلَذَاتِ الصَّبَا	فَكَفَى الشَّيْبَ مَجَالاً لِلْكَدَرِ
عَالِجُوا الْحِكْمَةَ وَاسْتَشْفُوا بِهَا	وَأَنْشَدُوا مَا ظَلَّ مِنْهَا فِي السِّرِّ
وَأَقْرَؤُوا آدَابَ مَنْ قَبْلَكُمْ	رُبَّمَا عَلِمَ حَيًّا مَنْ غَبَرَ
وَأَغْنُمُوا مَا سَخَّرَ اللَّهُ لَكُمْ	مِنْ جَمَالٍ فِي الْمَعَانِي وَالصُّورِ
وَأَطْلُبُوا الْعِلْمَ لِيَذَاتِ الْعِلْمِ . لَا	لِشَهَادَاتٍ وَآرَابٍ أَخَرِ (1)

أو هذا القسم الثاني في الاشارة بعلم التاريخ والحث على حذقه :

غَالِ بِالتَّارِيخِ . وَاجْعَلْ صُحُفَهُ	مِنْ كِتَابِ اللَّهِ فِي الْإِجْلَالِ قَابًا
قَلْبَ الْأَنْجِيلِ ، وَأَنْظُرْ فِي الْهُدَى	تَلْقَ لِلتَّارِيخِ وَزَنًا ، وَحِسَابًا
رَبٍّ مِنْ سَافِرٍ فِي أَسْفَارِهِ	بِلِيَالِي الدَّهْرِ وَالْأَيَّامِ آبَا
وَاطْلُبِ الْخُلْدَ . وَرُمِهِ مَنْزِلًا	تَجِدِ الْخُلْدَ مِنَ التَّارِيخِ بَابًا (2)

(1) ج 1 ص 125 ، 46 - 50 .

(2) ج 2 ص 18 ، 11 - 14 .

أما قيام الوعظ عند الشاعر على تناوب بين الأمر والنهي فقليل . وفي هذه الحالة يكون الوعظ من قبيل الاحتساب جامعا بين الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، من ذلك هذا القسم الممثل لمقدمة إحدى القصائد :

النَّاسُ لِلدُّنْيَا تَبَعٌ وَلِمَنْ تَحَالَفُهُ شَيْعٌ
لَا تَهْجَعَنَّ إِلَى الزَّمَا نِ فَقَدْ يُنَبِّهُ مِنْ هَجَعٍ
وَارِباً بِحُلْمِكَ فِي النَّوَا زِلِ أَنْ يُلِمَّ بِهِ الْجَزَعُ
لَا تَخْلُ مِنْ أَمَلٍ إِذَا ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمْ رَجَعُ
وَأَنْفَعُ بَوَسْعِكَ كُلَّهُ أَنْ الْمَوْفَقُ مِنْ نَفَعٍ (1)

أما أن يقوم الوعظ على النهي دون الأمر فقليل جدا (2) . فالشاعر مولع بتعيين ما يجب أكثر من ولعه بتعيين ما لا يجب . مما يهون وطأة الوعظ الرخيص ويضعف من نزعة الاحتضان ويقوي في نظرنا إمكانية الاعتاض ، لما يوفر وعظه من تحرر نسبي .

وقد لاحظنا أن استعمال الأمر والنهي يكتسي طرافة خاصة في قصيدتين من « الشوقيات » : « قصيدة معالي العهد » (3) وقصيدة « رسالة الناشئة » (4) .

القصيدتان تشتركان في المخاطب : فكلتاها أهديت إلى الأمير « محمد عبد المنعم » . لم يمكن البحث من تأريخ كل منهما بالضبط (5) ، ولكنه من المعلوم أن قصيدة « معالي العهد » نظمها في ميلاد الأمير ، وقصيدة « رسالة الناشئة » أهديت للأمير في غير مناسبة معينة (6) ، مما يسمح باستنتاج تقدم الأولى عن الثانية في تاريخ النظم .

والقصيدتان تشتركان علاوة على ذلك في 3 أشياء : أولهما الطول ، فالأولى تقع في 66 بيتا والثانية تقع في 91 بيتا ، وثانيهما البنية العامة ، فكلتاها تخرج عن بنية القصيدة التقليدية ، فالأولى على نمط الموشح والثانية شبه أرجوزة لأنها مصرعة الأبيات متنوعة القوافي ولكنها من الرمل ، وثالثها الغرض الاجتماعي والاتجاه الوعظي المباشر .

الا أنهما تختلفان في شيء أساسي وهو الأمر والنهي . فقد كثر الأمر والنهي معا في قصيدة « معالي العهد » بينما لم تكد تقوم « رسالة الناشئة » إلا على الأمر وحده (7) .

(1) ج 1 ص 158 ، 1 - 5 ، انظر من ذلك أيضا ج 4 ص 24 ، 2 - 12 .

(2) انظر مثلا ج 3 ص 125 ، 8 - 12 .

(3) ج 4 ص 32 .

(4) ج 4 ص 38 .

(5) لم يدرجهما بودولاموت في الجدول التاريخي ج 1 ص 6-18 .

(6) انظر التصديرين اللذين خص بهما الناشر للقصيدتين ج 4 ص 32 وص 38 .

(7) لم نجد النهي فيها الا قليلا - رغم طولها البالغ - انظر الايات 42 - 54 - 71 - 89 .

هذا الاختلاف يتناسب في رأينا مع اختلاف ظروف المخاطب فهو زمن نظم الأولى وليد . وزمن نظم الثانية رشيد . فيكون استغناء الشاعر في الثانية عن النهي واقتصاره على الأمر وعظا من باب تخفيف وطأة الاحتضان واعفاء الأمير المخاطب من ذكر المنكر ولو للنهي عنه ، مع إقرار ضمني باهتمام الأمير إلى الحقيقة في ذلك من تلقاء نفسه .

ب - الدعاء توسلا :

ويأتي الأمر في « الشوقيات » للدعاء وذلك خاصة في خاتمة القصيدة . فيكون مقرونا بمعنى التوسل المباشر إذا توجه به إلى الخالق ، كتوسله إلى الله بتأييد مصر في هذه الخاتمة :

يَا رَبِّ قَسِّ يَدَهَا ، وَشُدِّهَا	وَأَفْتَحْ لَهَا السَّبْلَ ، وَلَا تَسُدِّهَا
وَقِسْ لِكُلِّ خَطْوَةٍ مَا بَعْدَهَا	وَعَنْ صَغِيرَاتِ الْأُمُورِ حُدَّهَا
وَأَصْرِفْ إِلَى جَدِّ الشُّؤُونِ جَدَّهَا	وَلَا تُضِغْ عَلَى الضَّحَا يَا جُهْدَهَا
وَأَكْبَحْ هَوَى الْأَنْفَسِ وَأَكْسِرْ حَقْدَهَا	وَأَجْمَعْ عَلَى الْأُمِّ الرُّؤُومَ وَلُدَّهَا
وَأَمْلَأْ بِالْبَيَانِ النَّبُوغَ نَهْدَهَا	وَلَا تَدَعْنَهَا تُحْنِي مُسْتَبِدَّهَا
وَتَنْتَحِثْ بِرَاحَتَيْهَا فَرْدَهَا (1)	

أو يكون مقرونا بالتوسل غير المباشر إذا توجه به إلى الملك ، كما في قوله :

رَبِّ مِصْرَ عِشْ	وَابْلِغِ الْأَرْبَ
لَمْ تَزَلْ لِيَا	لِيَكْ تَرْتَقِبْ
مِثْلَ صَفْوَاهَا	هَرُّ مَا وَهَبْ
أَحْبَبَهَا لَنَا	عِدَّةَ الشُّهُبِ (2)

ج - تمني مستحيل في المستقبل تأكيداً لوقوعه في الماضي ، في المراثي :

ويرد الأمر لتمني مستحيل في المستقبل تأكيداً لوقوعه أو وقوع مثيله في الماضي وهذا يختص بالمراثي في خطاب المفقودين :

— في رثاء سيد درويش :

أَيْهَا الدَّرْوِيشُ قُمْ بُثَّ الْجَوَى	وَأَشْرَحِ الْحُبَّ ، وَتَاجِ الشُّهْدَاءِ
اضْرِبِ الْعُودَ تَفْهُ أَوْتَارُهُ	بِالَّذِي تَهْوَى ، وَتَنْطِقْ مَا تَشَاءُ
حَرَكَ النَّايَ وَنُحْ فِي غَايِهِ	وَتَنْفَسْ فِي الثُّقُوبِ الصَّعْدَاءِ

(1) ج 2 ص 158 ، 34 - 39 .

(2) ج 2 ص 14 ، 61 - 64 .

مِنْ تَبَارِيحٍ وَشَجْوٍ ، وَعَزَاءٍ
عَالَمِ اللَّطْفِ وَأَقْطَارِ الصَّفَاءِ (1)

وَأَسْكَبَ النُّعْبِرَةَ فِي أَمَاقِهِ
وَأَسَمَ بِالْأَرْوَاحِ ، وَأَدْفَعَهَا إِلَى

— في رثاء محمد عبد المطلب « شاعر البدو » :

مِنْ جَلَالِ الْخُلُقِ ، وَالصَّنْعِ الْعَجَبِ
وَسُلَافٍ فِي أَبَارِيقِ الذَّهَبِ
قُدُسِ السَّاحِ وَعُلُوقِ الرَّحْبِ
وَتَرْتَمٍ بِالْقَوَافِي فِي الْقَصَبِ
تَتَسَاقُونَ الرَّحِيقَ الْمُنْسَكِبَ (2)

قُمْ صَفِ الْخُلْدَ لَنَا فِي مُلْكِهِ
وَتِمَارٍ فِي يَوَاقِيتِ الرَّبِّي
وَأَنْشُرِ الشُّعْرَ عَلَى الْأَبْرَارِ فِي
وَأَسْتَعِرْ (رَضْوَانَ) عُودِيَّ قَصَبِ
وَأَسْقِ بِالْمَعْنَى إِلَهِيًا ، كَمَا

فالأمر في « الشوقيات » أسلوب لا يعقد صلة ولا حوارا بين طرفين نصائتين وإنما هو إذا ورد في الطالع عقد الحوار بين الشاعر والقارئ من حيث أن الأول يستوقف الثاني وإذا ورد في غير الطالع عقد « الحوار » بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي من حيث إن كلا من المعاني التي يؤديها يتزع إلى الاختصاص بغرض معين .

النداء

يستخدم شوقي — إلى جانب الاستفهام والأمر — أسلوب النداء كثيرا . ويرد النداء في شعره مثلهما مطلقا لا يقتضي تلبية . لأن المنادى عنده موضوع في القصيدة عادة لا طرف ثان مشارك في بناء الموضوع . ولذلك لم يكن النداء في شعره إلا خارجا عن معناه الأصلي .

ويكاد النداء في « الشوقيات » يختص — كالأمر — بالقصائد الطويلة منها . فهو من هذه الناحية أداة تنشط لنفس المتقبل وتهينه لطول نفس الشاعر . وكثيرا ما يصحب النداء الأمر في الطوالع عندما يكون المسند إليه فعل الأمر معينا نسبيا على ما بينا ويحتل الصدارة عادة ويتأخر عنه فعل الأمر . فالنداء من أساليب الاستهلال الهامة في شعر شوقي ، يساهم هو كذلك في تصوير أزمة الشاعر في مقدمة القصيدة تمهيدا لتفصيلها فيما يلي المقدمة من أبيات .

وقد تكثر النداءات — كالاستفهامات أو أفعال الأمر — وتتجمع فتكون أقساما مستقلة في القصيدة ، إلا أن النداء يختلف عن الاستفهام والأمر من حيث الدور في بناء القصيدة ، فهو يساهم في بنية القصيدة الداخلية ، يعين مراحلها أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع ، إذ كثيرا ما يتردد في أشباه الطوالع ، بينما يساهم الاستفهام والأمر في بنية القصيدة الخارجية ولا يترددان بصفة خاصة في أشباه الطوالع .

(1) ج 3 ص 14 ، 20 — 24 .

(2) ج 3 ص 36 ، 18 — 22 .

يشغل النداء أشباه الطوالع كثيرا في مطولات « الشوقيات » ، فيرد في هذه الحالة محصورا في بيت واحد غير متبوع بنداء آخر مباشرة ، فيكون بمثابة المفتاح الجديد لموضوع جديد ، وتكون المسافات بين أمثاله هي المسافات التي يستغرقها تحليل المواضيع المختلفة في القصيدة ، مما يخضع البنية الداخلية في القصيدة الطويلة لشبه إيقاع تخف به وطأة الطول ، وكثيرا ما تتجهر به أمهات المعاني . هذا شأن النداء في كثير من أشباه الطوالع التي قامت عليها « الهمزية النبوية » :

- | | | |
|-----|---|---|
| 8 | يَا خَيْرَ مَنْ جَاءَ التَّوَجُّودَ ، تَحِيَّةً | مِنْ مُرْسَلِينَ إِلَى الْهُدَى بِكَ جَاؤُوا |
| 47 | يَا أَيُّهَا الْأُمِّيُّ ، حَسْبُكَ رَتْبَةٌ | فِي الْعِلْمِ أَنْ دَأَنْتَ بِكَ الْعُلَمَاءُ |
| 64 | بِكَ يَا ابْنَ عَبْدِ اللَّهِ قَامَتْ سَمْنَةٌ | بِالْحَقِّ مِنْ مِثْلِ الْهَوَى غَرَاءُ |
| 83 | يَا أَيُّهَا الْمُسْرَى بِهِ شَرْفًا إِلَى | مَا لَا تَنَالُ الشَّمْسُ وَالْجُوزَاءُ |
| 114 | يَا مَنْ لَهُ عِزُّ الشَّفَاعَةِ وَحْدَهُ | وَهُوَ الْمُنَزَّهُ ، مَا لَهُ شُفَعَاءُ (1) |

فقد خفت وطأة الطول الذي كانت عليه القصيدة إذ بلغت 131 بيت ، بهذا التردد ، كما اتضحت مغازي مواضيعها بفضل تنويع المنادي الواحد وهو الرسول محمد ، فقد سمّاه « خير من جاء الوجود » و « الأمي » و « ابن عبد الله » و « المُسْرَى به » و « مَنْ لَهُ عِزُّ الشَّفَاعَةِ » . وهذه المعاني من أهم ما تركّزت عليه القصيدة . وقد كان النداء في عموم أشباه الطوالع هذه من باب التمجيد الديني .

ومن باب التمجيد التاريخي تردده النداء في أشباه الطوالع التي قامت عليها قصيدته « على قبر نابليون » :

- | | | |
|----|---|---|
| 26 | يَا عِصَامِيًّا حَوَى النَّمَجْدَ سَوَى | فَضْلَةٍ قَدْ قُسِّمَتْ فِي الْمُعْرَقِينَ |
| 52 | يَا مُلَقًى النَّصْرِ فِي أَحْلَامِهِ | أَيْزَ مِنْ وَادِي الْكَرَى (سنت هِلين) |
| 61 | يَا خَطِيبَ الدَّهْرِ هَلْ مَالَ الْبِلَى | بِلِسَانٍ كَانَ مِيزَانَ الشُّؤُونِ ؟ |
| 79 | يَا كَثِيرَ الصَّيْدِ لِلصَّيْدِ الْعُصْلَا | قُمْ تَأْمَلْ : كَيْفَ صَادَتْكَ الْمُنُونُ (2) |

(1) ج 1 ص 34 .

(2) ج 1 ص 253 ، نضيف الى المذكور ، النداء في الايات 40 و 42 و 43 وهي داخله في هذا الباب الا انها مفاتيح عناصر جزئية .

حيث سُمّي نابليون «عصاميا» و«ملقى النصر في أحلامه»، و«خطيب الدهر»، و«كثير الصيّد للصيّد العلا». وفي هذه العناصر حصر معاني التمجيد (1).

لكن شوقي قد يردّد النداء ولا يتنوع اسم المنادى، فيتمحّض إذاً شبه الطالع إلى المناجاة، تبين تعلق الشاعر بالمسمى قدر تعلقه بالاسم، أو هو تعلق بالمنادى ذاته قبل التعلق بصفاته.

من ذلك ترديد ندائه «أبا الهول» في باب التمجيد التاريخي أيضا:

1 أبا الهول، طَالَ عَلَيْكَ الْعُصْرُ وَبُلُغْتَ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمُرِ

6 أبا الهول، مَاذَا وَرَاءَ الْبَقَا عِ - إِذَا مَا تَطَاوَلَ - غَيْرُ الضَّجَرِ؟

11 أبا الهول، مَا أَنْتَ فِي الْمُعْضَلِ تِ؟ لَقَدْ ضَلَّتِ السَّبِيلَ فِيكَ الْفِكْرُ

18 أبا الهول، وَيَنَحَّكَ لَا يُسْتَقْلَلُ لُ مَعَ الدَّهْرِ شَيْءٌ وَلَا يُحْتَقَرُ

25 أبا الهول، أَنْتَ نَدِيمُ الزَّمَا نِ، نَجِيُّ الْأَوَانِ، سَمِيرُ الْعُصْرِ

58 أبا الهول، لَوْ لَمْ تَكُنْ آيَةٌ لَكَانَ وَقَاؤُكَ إِحْدَى الْعِيسَرِ (2)

كما قد يردّد النداء وقد تنوع فيه المنادى نفسه، فيكون في القصيدة شبه التفات من قسم إلى آخر وتنبه على إمكانية استقلال كل قسم بنفسه عن القصيدة.

ومن هذا القبيل أشباه الطوابع التالية:

12 يَا ابْنَ الدِّينِ إِذَا الْحُرُوبُ تَتَابَعَتْ صَلُّوا عَلَيَّ حَدَّ السُّيُوفِ وَصَامُوا

25 يَا بَرَبْرُوسُ، عَلَيَّ ثَرَاكَ تَحِيَّةٌ وَعَلَيَّ سَمِيكَ فِي الْبِحَارِ سَلَامٌ

40 يَا مَعْشَرَ الْأَسْلَامِ، فِي أَسْطُولِكُمْ عِزٌّ لَكُمْ، وَوَقَايَةٌ، وَسَلَامٌ (3)

في الأول خاطب الخليفة العثماني الحاكم إذاً محمد رشاد الخامس، وفي الثاني خاطب البطل العثماني الفقيه بربروس الذي جعلت الحكومة اسمه علماً على أول بارجة في الأسطول العثماني، وفي الأخير «التفت» إلى المسلمين قاطبة. وكان النداء في كل حالة انطلاقة جديدة في القصيدة نحو موضوع جديد.

(1) انظر كذلك في نداء فقيد مرثي ج 3 ص 121، 19 و 40.

(2) ج 1 ص 132 انظر كذلك في نداء جماد ج 2 ص 27، 1 و 5.

(3) ج 1 ص 226.

أما إذا كثرت النداءات وتجمعت فكونت أقساما مستقلة في القصيدة ، فإنه لا تكون لها طرافة خاصة تستدعي التوقف . فإنها تأتي إذاك مختلفة المعاني بحسب حقيقة المنادى ونوعه وعدده وبحسب السياق الذي ترد فيه ، تأتي للالتماس والابتهاال (1) وتأتي للتفجع (2) ولغير ذلك من المعاني .

* * *

إن النداء من أساليب الاستهلال الأساسية في شعر شوقي ، يستهل به القسم الجديد في القصيدة المتعددة الأقسام ، وهو بهذا الدور يبرز أزمة الشاعر في كل مرحلة . ومساهمته في بنية القصيدة الداخلية أكثر من مساهمته في بنيتها الخارجية . فهو يحدد مختلف المراحل تحديدا ماديا ومعنويا في نفس الوقت . إنه فاصل واصل يخفف وطأة الطول ويجوهر أمهات المعاني .

••

فلئن كان التحول من الخبر إلى الإنشاء يمثل في عمومه - كما بينا - تحولا من جانب القرار في اللغة إلى جانب التحرك ، فإنه ، في مستوى العقل يمثل تحولا من النشاط إلى التعطل ، بينما هو يمثل في مستوى العاطفة تحولا من الهدوء إلى التأجج .

أما ترجمته ذلك من الناحية الفنية فقد كشفت أن الأساليب الإنشائية تمثل في « الشوقيات » - اعتمادا على أبرز مظاهرها المحللة - عوامل تنشط للباط والمتقبل معا ، وحلقات دفع للقصيدة نحو الغاية ، ولقاحات توليد لمعانيها . وهي بذلك تهون ثقل الطول في القصيدة وفي نفس الوقت تساهم في إطالتها .

الخاتمة :

إن المعارضات والحكايات تمثل ما يقرب من ربع أشعار « الشوقيات » ، وتمثل اتجاها طريفا كان لشوقي في بناء القصيدة العربية .

نقول هذا رغم أن الحكاية من أقدم ما كتب العرب نثرا ، والمعارضة من أقدم ما سن شعراء العرب . فمشكل الجدة والقدم لا اعتبار له في مجال التقييم العلمي عندنا ، إنما الاعتبار كله لمدى التوغل في الاتجاه ، ولمدى التوفيق في إبراز الشخصية في لوحات من الجمال شخصية رغم قيد القدم . وهذا أمر وفق إليه شوقي في معارضاته وحكاياته .

أما لغة النظم - كما تجلت لنا من خلال بنية الجملة في شعره - فقد كانت ملتزمة بحدود القواعد في العربية في بعض جوانبها حيناً ، متحولة عن أوضاعها الأصلية ، حيناً آخر . لكنها لم تخل من مرونة في ثبوتها ، ولا من استقامة في تحولها . أما المرونة فبفضل اتساع نطاق الدلالة فيها بحيث كانت تؤدي أكثر

(1) ج 1 ص 98 ، 17 - 19 .

(2) ج 3 ص 140 ، 27 - 31 .

مما وضعت له في الأصل من دلالات فهي أبدا مشحونة بزيادات ، وأما الاستقامة فبفضل ابتعاد التصرف فيها عن الشلوذ المخل . فإنها لم تدخل تحت طائلة الخطأ واللعن . وإذا استثنينا ما لا يعول عليه من مظاهر ، لم نجد التجوّر فيها إلا خلّاقا ، يقرب مأخذا ويطوع معتاصا .

لا يعني هذا أن هياكل الكلام انتهت في ديوان شوقي إلى التلقيق وإنما يعني أنها قامت على التوفيق بين أصول في النظم ، باحترامها كان السمو بالجانب الثقافي من صورة الجمال ، وبين شطحات في الفن ، بالانسياب إليها كان الفوز برسم العطاء الشخصي فيها .

إن شعر شوقي يشهد بأن الخلق الفني لا يتأتى إلا إذا قامت مظاهره على تربة صالحة تغذي أعراقها وامتدت في فضاء واسع ينفس على أعرافها .

القِسْمُ الثَّالِثُ
أَسَالِيْبُ أَقْسَامِ الْكَلَامِ

المقدمة :

نصرف العناية في هذا القسم إلى دراسة أماليب أقسام الكلام . وأقسام الكلام ثلاثة : اسم وفعل وحرف . ولكننا سوف لا نقيم تخطيطنا على فصول ثلاثة تراعي هذا التبويب الثلاثي ، لأننا لا ننطلق من الواقع اللغوي ونقتفي أثره في شعر شوقي ونبني أحكامنا على مدى تطبيقه وحدوده ، وإنما ننطلق من واقع الاستعمال عند الشاعر ومدى الطرافة فيه ، ومنه نستمدّ فصولنا ولأن هذه الأقسام الثلاثة اختلفت في الأهمية في شعر الشاعر بحيث لم تستَوِ في الحظّ من التحليل عندنا .

وقد استرعت مفردات الكلام في « الشوقيات » انتباهنا بأنواعها نفسها ، فتطلبت منا الوقوف عندها من حيث هي أسماء وأفعال وحروف ، واسترعت انتباهنا بمبانيها فتطلبت الوقوف عند خصائص البنية فيها ، كما استرعت انتباهنا بدلالاتها فاستوجب الأمر التوقف عند الطاقة الدلالية فيها واسترعت انتباهنا بوظائفها ، فتطلبت منا النظر في أثرها في الأشعار وقد استرعت انتباهنا أحيانا أخرى بأكثر من جانب فيها فاحتجنا إلى درس ذلك بما يستحقّ من عناية . وأخرجنا عملنا فصولا لا تشمل مختلف القضايا اللغوية المختصة بمفردات العربية ، ولكنها تجمع أبرز مظاهر التصرف في إجراء مفردات اللغة على ما نراها عليه في « الشوقيات » .

الفصل الأول

التنكير والتعريف

إذا كان التنكير يقابل التعريف في اللغة ، فإنّ الأسماء التي هي في الظاهر نكرة أو معرفة لا ترد تامّة التقابل في النصوص دائماً ، إذ تقلّ في الاستعمال المعارف المحضة منها وتقلّ بصفة محسوسة النكرات المحضة بينما تكثر الأسماء التي بين المتزلتين .

وإذا هانت معالجة الأسماء المجردة من الأداة « أل » لتعين درجة التنكير والتعريف فيها ، فإنّ معالجة الأسماء المتصلة « أل » شاقّة ، ذلك أنّها لا تنهياً بمراجعة أوضاع اللغة ولا تنهياً إلا قليلاً بقرائن السياق المذكورة . وأكثر ما تتمّ بمراجعة حال الكلام وبما أقره الالمام بالموضوع في الذهن . ولذلك خصّ النحاة أداة « التعريف » « أل » بتحاليل ضافية (1) ، وبوّبوا الأسماء المعرفة « أل » - حسب الدلالة في السياق - أبواباً متنوعة (2) .

فإلى جانب باب المعرفة المحضة وباب النكرة المحضة يتعيّن في تقديرنا إضافة باب لما ليس محضاً من المعارف والنكرات يضمّ الأسماء التي لا يطابق ظاهر لفظها باطن معناها من حيث إفادة التعريف والتنكير .

فالمعارف المحضة هي - على هذا الأساس - قسمان : معارف بفضل وضعها اللغوي (العلم ، الضمير ، اسم الإشارة ، اسم الموصول) ومعارف بواسطة التركيب (المعرف بالاضافة ، والمعرف « أل » العهدية ، وهي التي يكون معهودها ذكرياً أي سبق ذكره فزال عنه الابهام فيما سبق من كلام ، أو ذهنياً أي لم يخل ذهن المتقبل منه وإن لم يسبق ذكره ، أو حضورياً أي دلّ عليه حال الكلام) .

(1) ابن هشام ، مفني اللبيب . ج 1 ص 49 - 51 .

(2) المصدر نفسه ، ج 2 ص 428 - 429 و 432 .

وما ليس محضاً من المعارف والنكرات تدخل فيه المعارف التي كالنكرات (وهي التي اتصلت به «أل» الجنسية التي تأتي لاستغراق المفرد أو لاستغراق خصائص الأفراد أو لتعريف الماهية) والنكرات التي كالمعارف (وهي المقيدة لفظياً أو معنوياً وأحسن أمثلتها : النكرة الموصوفة) .

أمّا النكرات المحضة فتضمّ كلّ اسم لم يدخل في الحالات السابقة . وإنّ عناية العرب الفاتكة بأداة «أل» ووضع الأسماء المتصلة بها ، درساً وتحليلاً ، تدلّ بجلاء على سيطرة النحاة السيطرة المحكمة على جوانب القضية المتشعبة وانسحاب أحكامهم في التعريف والتنكير على مختلف الاستعمالات في العربية .

إلا أنّ نظرنا في «الشوقيات» مكّنتنا من ملاحظة نزعات خاصّة في اجراء التعريف والتنكير نجعل فيما يلي أبرز ما يمثّلها .

1 - بين التنكير والتعريف :

أ - التعريف بـ(أل) الذي كالتنكير يفيد الاستغراق :

يغلب في شعر شوقي تعريف الاسم بأداة (أل) بدون أن يفيد التعريف المحض وإنما يفيد الاستغراق على حدّ عبارة النحاة . وهذه الظاهرة ليست الا ملائمة للشعر . لأنّ الشعر لا يسمي الأشياء ليوسع بها المعرفة دائماً فيحتاج إلى التحقيق المطلق وإنما أكثر ما تسمى الأشياء في الشعر بصور وأشكال توحى بعوالم موجودة في باطنها بالقوة وليست موجودة في ظاهرها بالفعل .

وأكثر ما وجدنا الأسماء المعرفة بـ(أل) الاستغراقية تفيد الكمال في الصفة هذا ما يسمّى باستغراق خصائص الأفراد - دون الأفراد - وهو شمول كيفي ينقلنا من إيهام الذات إلى تعيين الصفات : في هذه الحالة تضعف دلالة الاسم على ذات الشيء التي تفيدها اللغة وتقوى دلالة على صفاته وصفات أمثاله التي يحتملها السياق بفضل التعريف الاستغراقي :

- | | |
|--|---|
| وَلَكَّ الْبِرُّ أَرْضَهُ وَالسَّمَاءُ (1) | - وَلَكَّ الْمُنْشآتُ فِي كُلِّ بَحْرٍ |
| هَذِهِ الْأُمّةُ الْيَدُ الْعَسْرَاءُ (2) | - دَارَتِ الدَّائِرَاتُ فِيكَ ، وَنَالَتْ |
| وَمِلَّءُ رَبِّكَ أَوْرَاقُ وَوُرُقُ (3) | - وَتَحْتَ جَنَانِكَ (يا دمشق) الْأَنْهَارُ تَجْرِي |

«المنشآت» في الأول و«الدائرات» في الثاني و«الأنهار» في الثالث ، أسماء معرفة بـ«أل» ولكنها لم تقد مسميات معينة ولا أفادت في كلّ حالة جميع ما يقع عليه الاسم ، وإنما أفادت في كلّ مثال ما اجتمعت فيه كلّ الصفات التي يجوز تعليقها بذات المسمى .

(1) ج 1 ص 17 ، 80 .

(2) المصدر نفسه ، 84 .

(3) ج 2 ص 74 ، 6 .

ولقد قوي معنى « الكمال في الصفة » في هذه الأمثلة بخروج هذه الأسماء في صيغ من الجمع . لكن ذلك ليس شرطاً فيها ، فإنّ الاسم يأتي كثيراً مفرداً ليفيد هذا المعنى :

- | | |
|--|---|
| – وَأَنَا الْمُحْتَفِي بِتَارِيخٍ مِصْرٍ | من بَصْنٍ مَجْدَ قَوْمِهِ صَانٍ عِرْضًا (1) |
| – فَكُنِ الْحُرَّ اخْتِيَارًا | وَكُنِ الْحُرَّ انْتِخَابًا (2) |
| – حُرٌّ ، وَأَنْتَ الْحُرُّ فِي تَارِيخِهِ | سَمَحٌ ، وَأَنْتَ السَّمَحُ فِي أَقْبَالِهِ |
| – فَيضًا عَلَى الْوُطَانِ مِنْ حُرِّيَّةٍ | فَكِلَاكُمَا الْمُفْتَكُ مِنْ أَغْلَالِهِ (3) |

« فالمحتفي » و« الحرّ » و« السّمح » و« المفتك » أسماء مفردة معرّقة بـ « أل » الاستغراقية دلّت في كلّ حالة على الكمال في صفة المسمى .

وقد جاء الاستغراق مفيداً الشمول الكمي فكان استغراقاً للمفرد ذاته لا لصفاته ، ننقل فيه من أعيان الأشياء إلى أجناسها كما في المثالين التاليين :

- | | |
|--|--|
| – كَبُرَتْ ذَاتُكَ الْعَلِيَّةُ أَنْ تُحْصِي | ثَنَاهَا الْأَلْقَابُ وَالْأَسْمَاءُ (4) |
| – وَحَمَلْتُهُ فَوْقَ الْعُبُورِ | نِ ، وَفَوْقَ رَأْسِ الْجَدُولِ (5) |

« الألقاب » و« الأسماء » و« العيون » و« الجدول » أفادت « أل » في جميعها معنى « كلّ » حقيقة لا مجازاً ، فخرجنا مثلاً من معنى اللقب من حيث هو لقب بمعنى إلى معنى اللقب من حيث هو يدلّ على الجنس – إن صحّ التعبير – وليس هذا كمعنى كمال الصفة في ذات المسمى كما سبق .

ومن باب الاستغراق كذلك أن يأتي الاسم معرفاً « بـأل » لا يفيد شيئاً غير الإشارة إلى حقيقة الشيء العامة دون مظاهره :

- | | |
|--|---|
| – أَوْسَخَا بِالْمَالِ ، أَوْ قَدَ | دَمَ جَاهًا وَأَنْتِسَابًا (6) |
| – إِنَّ أَنْتَ أَطْلَعْتَ الْمَثَلَ نَاقِصًا | لَمْ تَلْقَ عِنْدَ كَمَالِهِ التَّمْثِيلَ (7) |

« فالمال » في « الأول » و« التمثيل » في الثاني أفادا « الماهية » في مستوى التجريد .

وتجدر الإشارة إلى أنّ وفرة ورود الأسماء معرّقة « بـأل » لافادة الاستغراق ، في شعر « الشوقيات » هي موصولة بوفرة ورود الاستغراق لافادة الكمال في الصفة وهذا يعرب عن مجيء هذه الأسماء للتكثيف الكيفي الذي يقضي إلى التهويل أو التمجيد أو ما إليهما بحسب المقام .

- | | |
|-----|---------------------|
| (1) | ج 2 ص 54 ، 19 . |
| (2) | ج 1 ص 90 ، 14 . |
| (3) | ج 1 ص 169 ، 2 و 3 . |
| (4) | ج 1 ص 17 ، 77 . |
| (5) | ج 1 ص 176 ، 18 . |
| (6) | ج 1 ص 90 ، 18 . |
| (7) | ج 1 ص 180 ، 58 . |

ب - التعريف المحض «بأل» العهدية ، لمعهد ليس سابقا في غير ذهن المثقف ، يفيد التخصيص :

إنّ الإشارة إلى أن شوقي يستعمل إلى جانب ما ذكر التعريف المحض في شعره «أل» العهدية بمختلف هيئات معهودها . ليس هاما في حدّ ذاته . لكن الهامّ هو أن نلح على غلبة ورود المعهود ذهنيا ، لم يسبق ذكره ولا دلّ عليه حال الكلام وإنما أحضره في ذهن المستقبل السياق العام . ولا بدّ لنا هنا من الإشارة إلى أنّ التعريف المحض «أل» العهدية في «الشوقيات» لا يهون في الغالب إلا على صنف من المستقبلين هم الذين في مستوى ثقافي ذي بال . فالمعهد ينبغي أن يكون سابقا في الذهن بأثر ثقافة واسعة لا بأثر سياق الكلام المحدود . وإلى هذه الظاهرة يرجع ما منيت به بعضُ معاني الشاعر من انغلاق ، لكنّ ذلك لم يصل إلى حدّ اللغز المبهم إذ كان للتأويل في أكثر الحالات مجال .

في درجة أولى نجد المعهود قريب المأخذ من المتمرن على روح شوقي ، فاللمام بنصيب من شعر الرجل يكفي وحده لتبين المدلول ، وأحسن مثال على ذلك استعماله «الوادي» للنيل :

- | | |
|---|--|
| وَالطَّابِعِينَ شِبَابَهُ الْمَأْمُولَا (1) | - أُمُعْلَمِي «الوَادِي» وَسَاسَةً نَشْنَه |
| ظِلًّا عَلَى «الوَادِي» السَّعِيدِ ظَلِيلَا (2) | - الْبِرْتَمَانُ غَدَاً يَمُدُّ رَوَاقَهُ |
| سَالِفِ الْحُبِّ وَمَأْثُورِ الْوَلَاءِ (3) | - يَا نُسُورًا هَبْطُوا «الوَادِي» عَلَيَّ |

فالوادي معرفة محضة من حيث دلالة على «النيل» ، والمعهود ذهني لأنّه لم يسبق هذه الاستعمالات ذكر النيل في السياق ولا يُمكنُ السياق المحدود من تبيين المقصود إلا المتمرن على روح شوقي .

وكذلك استعماله «القناة» لقناة السويس :

- وَلَنْ تَرْتَضِي أَنْ تُقَدَّ الْقَنَاءُ وَيُبْتَرَّ مِنْ مِصْرَ سُودَانُهَا (4)

وقد يبعد مأخذ المدلول في حالات أخرى بحسب بعد المستقبل زمانا ومكانا وبحسب حظه من الثقافة اللازمة لذلك في الحالتين . ففي قوله :

- غَدَاً عَلَى الثَّغْرِ غَادٍ مِنْ مَوَاكِبِكُمْ فَرَّاحَ مِبْنَسَمِ الْأَرْجَاءِ جَذْلَانَا (5)

يعسر ادراك أن المقصود «بالثغر» إنما هو الاسكندرية ، إلا على المطلع . كما يعسر إدراك المقصود «بالتصريح» في قوله :

- إِذَا التَّصْرِيحُ كَانَ بِرَاحٍ كَفَرٍ قَلِمٌ جُنَّ الرِّجَالُ بِهِ غَرَامَا (6) ؟

(1) ج 1 ص 180 ، 22 .
(2) المصدر نفسه ص 50 .
(3) ج 2 ص 3 ، 15 .
(4) ج 1 ص 262 ، 36 .
(5) ج 1 ص 275 ، 20 .
(6) ج 1 ص 221 ، 25 .

هو تصريح 28 فبراير ، والسياق الرئاسي لا يكفي وحده لتعيين المدلول . وكذلك الشأن بالنسبة إلى قوله « المسجدين » في حديثه عن جامع الأزهر ثالثا :

وَأَذْكُرُهُ بَعْدَ الْمَسْجِدَيْنِ ، مُعْظَمًا لمساجد الله الثلاثة - مكبيرا (1)

وأراد بالمسجدين : المسجد الحرام والمسجد الأقصى .

أو قوله :

قَالُوا : الْكِتَابُ ، وَقَامَ كُلُّ لُ مُفَسِّرٍ وَمُؤَوَّلٍ (2)
و« الكتاب » تعريف للقرآن محض .

وإن المدلول ليختفي في حالة أخرى إلى حد لا يكشف عنه التقاب الا واسع الثقافة :

- حَلَّتْ مَكَانَنَا عِنْدَهُمْ فَوْقَ الْمُعَلِّمِ وَالزَّعِيمِ (3)

- وَسَوَارٍ كَانَتْهَا فِي اسْتِوَاءٍ أَلْفَاتُ الْوَزِيرِ فِي عَرْضِ طَرْسٍ (4)

فالمعلم في الأول أرسطو - وهذه كناية جاهزة استعملها العرب فقالوا « المعلم الأول » - و« الزعيم » من عساه يكون ؟ يجوز أن يكون افلاطون ، كما يجوز أن يكون قصد به أرسطو نفسه .

أما « الوزير » في الثاني فهو ابن مقلة المشهور بجودة الخط .

وإن مأخذ المدلول ليزداد بعدا في حالات إلى حد لا يسعفنا فيه الا التأويل :

وَالْغُبَارُ الَّذِي عَلَى صَفْحَتَيْهَا دَوْرَانُ الرَّحَى عَلَى الْأَجْسَادِ (5)

علّق الناشر على هذا البيت فقال : « المفهوم من المقام أن الرحى المقصودة هي رحى المنون ، فاكفى بتعريفها « بأل » كأنه يقول : الرحى المعهودة » .

هذا الضرب من التعريف لا يؤول إلى التنكير بل لا يترشح عن التعريف المحض ولكن سبيل الوقوع عليه ليست في مأمن من الاختفاء .

وقد يوضح اطراد بعض التسميات منذ القديم السبيل إلى مسمياتها كسمية القرآن « بالكتاب » أو تسمية أرسطو « بالمعلم » ولكنه لا ينفي ضرورة التثقف - حتى في هذه الحالة - لادراك الاجراء نفسه .

وقد بدا لنا أن هذا الضرب من التعريف بديل للتعريف بالاضافة في أكثر الأحيان ، فقد جاء كالمعوض للتعريف بالاضافة مع ما ينجرّ عن هذا التعويض من بعد مأخذ ، وأن التركيب ليستقيم بالعدول

- (1) ج 1 ص 151 ، 3 .
(2) ج 1 ص 176 ، 43 .
(3) ج 1 ص 218 ، 26 .
(4) ج 2 ص 44 ، 70 .
(5) ج 3 ص 55 ، 5 .

عنه إلى التعريف بلاضافة ، وأنه في مستوى المعنى لم يخرج عن معنى التخصيص ، والتخصيص من معاني الاضافة .

ج - النكرة المحضة في الظاهر تترع في الباطن إلى التعريف :

بيناً أن النكرة المحضة عند العرب هي التي لم تشبها شائبة التعريف بوجه من الوجوه . لكن النكرة قد ترد في « الشوقيات » محضة على المشروط فيها إلا أن المعنى لا يستقيم بها إلا على اعتبارها معرفة محضة أو نكرة غير محضة ، وذلك في تراكيب بدت فيها كالمحذوفة الأداة « أل » في أغلب الحالات . ولئن جاز إدخال هذا الأسلوب في باب الحذف ، فإن إدراجها هنا أولى من قبل طرافة حضور شائبة التعريف في هذه الحالات ورجوعها إلى حدث تركيبي .

فقد دلّ التنكير المحض أحيانا على التعريف المحض كما في قوله :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتٍ (1)

فمفرد « كهف » دلّ على نكرة في الظاهر ، لم يقيد بها لفظ آخر ولا معنى ، ولا نرى البيت يستقيم بها إلا على اعتبارها محذوفة الأداة « أل » وعلى تعلقها بمدلول معين لا توحى به إلا الصورة القرآنية في هذا المقام .

وفي قوله يرثي يعقوب صرّوف :

رَأَى اللَّهَ أَنْ تُلْقَى إِلَيْكَ صَحِيفَةٌ فَتَرْهَنَهَا عَنْ هَوْشَةٍ وَكِذَابٍ (2)

أخرج « صحيفة » في أقصى حدّ يكون عليه التنكير ، بحيث يبقى المدلول نكرة محضة ما لم يلم بملاسات القضية ، وقد فصل الناشر هذه الملاسات فقال : « هذه الصحيفة هي مجلة المقتطف التي تعد بحق أمجد صحيفة علمية أدبية في الشرق العربي كله ، وكان الفقيه مختصا بتحريرها » .

وقد دلّ التنكير المحض أحيانا أخرى على الاستغراق ، منتقلا بذلك إلى منزلة وسطى بين التنكير والتعريف .

منه ما جاء لتعريف الماهية كتنكير « أميّة » في قوله :

أَوْ رَأَى أُمِّيَّةً ، فَآخُ تَلَبَّ الْجَهْلُ اخْتِلَابًا (3)

حيث قصد إلى « الأميّة » في معناها المجرد ، مثلما أرادها في لفظ « الجهل » في العجز (4) .

(1) ج 1 ص 98 ، 37 .

(2) ج 3 ص 29 ، 22 مع الملاحظ أن المقدر حذفها هنا هو المضاف إليه لا الأداة « أل » .

(3) ج 1 ص 90 ، 19 .

(4) ومثلما أرادها في لفظ « المال » في البيت الذي سبق هذا في القصيدة ، وقد استشهدنا به .

وكتنكير « قول » في قوله :

فَقُلْ لِبَنَانٍ بِقَوْلٍ رُكْنٌ مَمْلُوكَةٌ عَلَى الْكَتَائِبِ يُبْنَى الْمَلِكُ لَا الْكُتُبُ (1)

وأراد « القول » في معناه المجرد

ومما كان منه لاستغراق المفرد تنكير الاسمين « لثيم » و « وقاح » في قوله :

وَقَلَّلْنِ مِنْ ذَاكَ اللِّسَانَ حَدِيدَةً يَخْشَى لَثِيمٌ بِأَسْهًا وَوَقَاحُ (2)

فالمنتظر أن يرد لثيم ووقاح معرفين « بآل » الاستغراقية (فالمعنى لا يستقيم إلا بدلالة الاسمين على استغراق المفرد) ولكنهما وردا مجردين من « آل » وبقيتا مع ذلك يدلان على الاستغراق .

2 - تعريف الاسم بوسيلتين معا :

لا تسمح اللغة بالجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد ، إلا في حالة واحدة يبدو أنها وليدة الجمع بين التعريف « آل » والتعريف بالاضافة ، غير أنها خرجت من حيث الاجراء ، عن التركيب الاضافي إلى التركيب الاسنادي .

ومن أمثلة ذلك قول شوقي :

(هُنَّ) الْوَالِدَاتُ بَنِيهِمْ وَبَنَاتُهُنَّ
الصَّابِرَاتُ لِحُزْنَةٍ وَمَضْرُورَةٍ
الْحَائِطَاتُ الْعِزُّ كَالْأَسْوَارِ
الْمُحْيِيَّاتُ اللَّيْلُ بِالْأَذْكَارِ (3)

وبدائله قوله « والداً البنين ، وحائطات العز ، ومحيات الليل » .

لكن الاضافة في المستعمل فقدت شكلها وكذلك قيمتها بسبب مجيء كل مضاف في هذه الأمثلة إسما مشتقاً قام مقام فعله وتطلب ما يتطلبه فعله . فهذه الحالة مقيدة بشرط ورود « المضاف » إسما مشتقاً قائماً مقام فعله و « المضاف إليه » إسما ظاهراً ، مما يؤول بالتركيب إلى صورة لا تسمح بالحديث عن الجمع بين تعريفين . وهكذا تتأكد - بهذه الحالة التي توهم في الظاهر بالخلاف - نزعة العريية إلى عدم الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد .

لكن في « الشوقيات » نزعة واضحة إلى تعريف الاسم بوسيلتين معا : العلمية مع الاضافة ، أو التعريف « آل » مع الاضافة ، على غير الوجه السابق .

(1) ج 3 ص 29 ، 22 .

(2) ج 3 ص 51 ، 25 .

(3) ج 1 ص 129 ، 10 - 11 .

أ - العلمية مع الاضافة :

فمن مظاهر الجمع بين تعريفين في الاسم الواحد في « الشوقيات » إضافة إسم العلم إلى معرفة بحيث تفقد الاضافة طاقتها الأصلية في التعبير عن التعريف وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى :

— معنى النعت يأتي لإبراز الصفة :

فقد يأتي تكثيف التعريف لما يأتي له النعت فيفيد إبراز الصفة في المنعوت مع قصرها عليه .

وقد جاء المضاف إليه مصدرا في حالات كثيرة :

- وَإِذَا ثَيِّبَةً لِعَيْسَى ، وَمَنْفِيَسَ وَنَيْلُ الثَّرَاءِ ، وَالْبَطْنَحَاءُ (1)
- قِفْ نَاجِ أَهْرَامِ الْجَلَالِ ، وَتَادِ هَلْ مِنْ بُنَاتِكَ مَجْلَسٌ أَوْ نَادٍ (2) ؟
- مِنْ بَعْدِ مَا زَفَوْا لِادْوَرْدَ الْعَلَا فَتَحًا عَرِيضًا فِي الْبِلَادِ ، طَوِيلًا (3)

هذا مظهر من الوصف بالمصدر ، فـ « نيل الثراء » : النيل الثري ، و « أهرام الجلال » : الأهرام الجليلة ، و « ادورد العلا » : إدورد العلي .

وجاء المضاف إليه كذلك إسم علم وضميرا متصلا ، وإسما جامدا أو مشتقا :

- إِلَى عَرَفَاتِ اللَّهِ يَا خَيْرَ زَائِرٍ
- وَلَنْ تَرْتَضِي أَنْ تُقَدَّ الْقَنَاءُ
- مَنْ كَعَمَرُو الْبِلَادِ وَالضَّادُ مِمَّا
- سَلْ كِلُوبْتَرَةَ الْمَكَايِدِ : هَلَّا
- عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ فِي عَرَفَاتِ (4)
- وَيُبْتَرِ مِنْ مَضَرٍ سَوْدَانُهَا (5)
- شَادَ فِيهَا ، وَالْمِلَّةُ الْغَرَاءُ (6)
- صَدَّهَا عَنْ وِلَاءِ رُومَا الدَّهَاءُ (7) ؟

في كل هذه الحالات (عرفات الله ، سودانها ، عمرو البلاد ، كلوبترة المكاييد) تبع إبراز الصفة قصر الصفة على الموصوف .

— معنى النعت يأتي للتشبيه :

وقد يأتي تكثيف التعريف لما يأتي له النعت أيضا فيفيد إبراز الصفة عن طريق التشبيه :

- حَاتِمُ الْمُلُوكِ إِذَا
- حَائِطُ الْفَنِّ وَبَنَانِي رُكْنِهِ
- ضَاقَ بِالنَّدَى النَّشَبُ (8)
- مَعْبَدُ الْأَلْحَانِ إِسْحَاقُ الْغَنَاءِ (9)

- (1) ج 1 ص 17 ، 181 .
- (2) ج 1 ص 113 ، 1 .
- (3) ج 1 ص 173 ، 28 .
- (4) ج 1 ص 98 ، 1 .
- (5) ج 1 ص 262 ، 36 .
- (6) ج 1 ص 17 ، 223 .
- (7) المصدر نفسه ، 125 .
- (8) ج 2 ص 9 ، 71 .
- (9) ج 3 ص 14 ، 7 .

في الأول شبه الممدوح في الملوك بحاتم الطائي في الكرماء ، فأبرز صفة الزعامة مقرونة بصفة الكرم .
وفي الثاني شبه المرثي بمعبد فياسحاق المغنيين فأبرز فيه صفة التفوق في التلحين والغناء .

وقد كثر استخدام شوقي هذا الأسلوب في قصيدة « اعتداء » وقد ساعدت على الاكثار منه قافية القصيدة التي وردت غاية في الثراء ، فكانت ذات وصل وخروج . فقد قال في الزعيم السياسي سعد زغلول الذي نجا من محاولة اغتيال ولم تصبه إلا بعض الجراح :

نَجَا نَوْحُهَا مِنْ يَدِ الْمُعْتَدِي وَضَلَّ الْمُقَاتِلَ عُدْوَانُهَا

حَوَتْ دَمَكَ الْأَرْضُ فِي أَنْفِهَا زَكِيًّا ، كَأَنَّكَ عُثْمَانُهَا

وَلَوْ زُلْتَ غُيْبَ عَمْرُو الْأُمُورِ وَأَخْلَى الْمَنَابِرَ سَحْبَانُهَا

وَلَوْ لَمْ يُسَابِقْ (مدبر الاغتيال) دُرُو سَ الْحَيَاةِ لَبَصَّرَهُ الرُّشْدَ لُقْمَانُهَا (1)

فشبه الشاعر المخاطب بنوح قائدا ، وشبهه بعثمان بن عفان مضحيا بدمه ، وبعمرو ابن العاص حاذقا فطنا ، وبسحبان وائل خطيبا ، ثم شبه مقدم الحكمة لمدبر الاغتيال بلقمان حكيما .

– معنى البدل يأتي لبيان الأصل :

ويعمد الشاعر إلى التكثيف مفيدا به معنى البدل يأتي لبيان الأصل ، لكن مجيئه لهذا المعنى دون مجيئه لمعنى النعت تواترا ، ومنه :

– فَإِذَا قِيلَ : مَا مَفَاخِرُ مِصْرٍ ؟ قِيلَ : مِنْهَا إِيْزِسُهَا الْغَرَاءُ (2)
– أَوْ كُنْتُ تَيْمُسُكُمْ ، مَلَأْتُ صَحَائِفِي مَدْحًا ، يُرَدِّدُ فِي الْوَرَى مَوْصُولًا (3)
– فِي مَدْحِ أَنْوَرَكَ الْجَسْرِي وَفِي نِيَّازِيكَ الْجَسُورُ
يَا شَوْكَتَ الْإِسْلَامِ ، بَلْ يَا فَاتِحَ الْبَلَدِ الْعَسِيرِ (4)

هكذا بين أصل إيزيس (« ايزيسها » : الالهة مصر ، ايزيس) ، وبين أصل التيمس (« تيمسكم » : التيمس ، جريدتكم : الانكليز) ، وبين أصل أنور ونيازير وشوكت (« أنورك » ونيازيرك « وشوكت الاسلام » : قواد الجيش العثماني) (5) .

(1) ج 1 ص 262 ، 4 و 12 و 15 و 21 .

(2) ج 1 ص 17 ، 154 .

(3) ج 1 ص 173 ، 34 .

(4) ج 1 ص 119 ، 62 – 63 .

(5) في البيت الاخير تكثيف التعريف أفاد معنى تابع المتادى

فلاحظ أن تكثيف التعريف لم يخرج في كل الحالات عن إفادة الاتباع في مستوى المعنى . والاتباع قوامه التكثيف . فيتضح أن أسلوب الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد (العَلَمِيَّة والاضافة) هو من مظاهر توسيع الدلالة على المسمى المباشر إلى الدلالة على خصائص المسمى .

ويتحتم علينا أن نلاحظ في هذا المجال أن عملية التكثيف هذه لم تولد لها أحيانا إلا نزعة الشاعر إلى ملء البيت بما يسد فراغ القالب الشعري وذلك في الحالات التي لا يتلاءم سياق المعنى مع خصائص المسمى بقدر ما يتلاءم مع المسمى ذاته .

دلت على ذلك بعض الأمثلة السابقة كقوله « عمرو الأمور » (1) حيث لا نرى وجها مفيدا لمزيد تعريف اسم العلم عمرو (بن العاص) بلفظ « الأمور » مضافا إليه ، خاصة مع ضبايئة دلالة اللفظ في حد ذاته في هذا السياق .

ومما يدل عليه كذلك قوله :

سَجَدَتْ مِصْرُ فِي الزَّمَانِ لِإِيزِيسَ النَّدَى ، مَنْ لَهَا الْيَدُ الْبَيْضَاءُ (2)

فلم يفد بإضافة لفظ « الندى » إلى اسم العلم « إيزيس » جديدا ، بل لقد كرر فادى المعنى الذي في كلمة « الندى » بالتعبير الجاهز « مَنْ لَهَا الْيَدُ الْبَيْضَاءُ » أيضا .

وفي قوله يمدح الرسول :

يَا أَحْمَدَ الْخَيْرِ ، لِي جَاهٌ بِتَسْمِيَّتِي وَكَيْفَ لَا يَتَسَامَى بِالرَّسُولِ سَمِي (3)

فلئن تخير صفة الخير عنوانا للرسول محمد ، فلا نرى وجها يعطي هذه الصفة الأولوية على صفات كثيرة أخرى عرف بها الرسول .

ب - الألف واللام مع الإضافة :

ومن مظاهر الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد « في الشوقيات » : التعريف بـ « أل » مع التعريف بالاضافة . لكن ذلك مخصص بنوع واحد من الأسماء (المضافة) هي الأسماء المشتقة القائمة مقام أفعالها ؛ وبنوع واحد من الأسماء (المضاف إليها) هي الضمائر المتصلة . فإن تكثيف التعريف في هذه الحالة لم نجده في « الشوقيات » إلا في الاسم المشتق القائم مقام فعله والمعروف « بـأل » ، مضافا إلى ضمير متصل . وهو وجه لا تجوزُه اللغة على كل حال .

(1) ج 1 ص 262 ، 15 .

(2) ج 1 ص 17 ، 145 .

(3) ج 1 ص 190 ، 100 .

وقد لاحظنا أن شوقي يستخدم الاسم ذي التعريفين معطوفا على آخر لم يجمع فيه بين تعريفين على هذا الوجه ، كما في قوله :

وَأَسْمَعَ بِمَصْرَ الْهَاتِفِينَ — بِمَجْدِهَا وَالهَاتِفَاتِ
وَالْجَاعِلِيهَا قِبْلَةً عند الترنم والصلاة (1)

فقال « الهاتفين بمجدها » ثم قال « الجاعليها » .

كما يستعمل الاسم ذي التعريفين مع آخر ذي التعريف الواحد وإن شاركه في الوظيفة :

السَّحَرُ مِنْ سُودِ الْعُيُونِ لَقَيْتُهُ وَالْبَابِلِيُّ بِلَحْظِهِنَّ سَقَيْتُهُ
الْفَاتِرَاتِ وَمَا فَتُرْنَ رَمَائِيَّةَ بِمُسَدِّدٍ بَيْنَ الضُّلُوعِ مَبِيتُهُ
النَّاعِسَاتِ الْمَوْقِظَاتِي لِلْهَوَى الْمَغْرِبَاتِ بِهِ وَكُنْتُ سَلَيْتُهُ (2)

فقال « الموقظاتي » ثم « المغربات » أما قوله « الفاترات » و« الناعسات » فكلاهما مشتق من لازم لا يتطلب مفعولا .

ولم نلاحظ في مثل هذه الحالات أثرا لهذا الأسلوب في المعنى ، فبدا ذلك كالمسدّ لفراغات قالب الوزن .

لكننا وجدنا له أثرا إيجابيا في حالات أخرى من نوع قوله في خطاب مرثي :

إِنَّ الْبَنَاتِ ذَخَائِرُ مِنْ رَحْمَةٍ وَكُنُوزُ حُبِّ صَادِقٍ وَوَفَاءِ
وَالسَّاهِرَاتُ لِعِلَّةٍ أَوْ كِبَرَةٍ وَالصَّابِرَاتُ لَشِدَّةٍ وَبَلَاءِ
وَالْبَاكِاتُ حِينَ يَنْقَطِعُ الْبُكَاءُ وَالزَّائِرَاتُ فِي الْعَرَاءِ النَّائِي
وَالذَّاكِرَاتُ مَا حِينَ تَحْدُثُنَا بِسَوَالِفِ الْحُرُمَاتِ وَالْآلَاءِ (3)

ففي انتقال الشاعر من التعريف بوسيلة واحدة (الساهرات ، الصابرات) إلى التعريف بوسيلتين (الباكياتك ، الزائراتك) تدرج من العام (كل البنات) إلى الخاص (بنات المرثي) ومن ثم إثبات للصفة في مستوى العموم وتأكيدها في مستوى الخصوص .

وكان استعمال الاسم معرّفا بوسيلتين في هذه الحالات يبيحه استعمال أخرى معرفة بوسيلة واحدة في نفس السياق من قبل مساعدة بعضها على بيان دلالة بعضها الآخر .

لكن الشاعر قد لا يستعمل مع الاسم المعرف بوسيلتين ما لعله يبيح هذا التعريف ، كما في قوله :

— كَفَى بِذُرَى الْأَعْوَادِ مِنْبَرًا وَعَظَ وَبِالْمُسْتَقْلِيهَا لِسَانَ صَوَابِ (4)
— الْمُشْتَرُوكِ بِمَالِهِمْ وَدِمَائِهِمْ حِينَ الشُّيُوخُ بِجُبَّةٍ بَاعُوكِ (5)

- (1) ج 3 ص 49 ، 25 .
(2) ج 2 ص 150 ، 1 — 3 .
(3) ج 3 ص 5 ، 44 — 47 .
(4) ج 3 ص 29 ، 15 .
(5) ج 1 ص 163 ، 47 .

حيث لم يترك تكثيف التعريف في « المستقلّتها » و« المشترك » أثرا في المعنى .
أو قوله :

يَوْمَ سَارَ الصَّلِيبُ وَالْحَامِلُوهُ وَمَشَى الْغَرْبُ : قَوْمُهُ وَالنِّسَاءُ (1)

حيث أفاد تكثيف التعريف (في « الحاملوه ») الانتقال من النعت إلى الحال أي من الاتسام بصفة إلى صددية القيام بفعل . فجاء لمعنى واضح المعالم ، خصوصا وقد بدا الألف واللام زائدين حتى عن حاجة الوزن . فالاستغناء عنهما لا يصم البيت إلا بزحاف .

* * * * *

إنّ شوقي يُولّد الطاقات الدلالية في الكلام باحترام قواعد اللغة حيناً وبالتصرف فيها حيناً آخر . يتأتى له ذلك في الأول بتغليب ظاهرة على أخرى في الاستعمال كتغليبه الأسماء المعرفة « بأل » لإفادة الاستغراق على غيرها كتغليبه معنى الكمال في الصفة فيها على مختلف المعاني التي يفيدها الاستغراق مما انتهى به إلى إفادة معنى التكثيف الكيفي .

ويتأتى له ذلك في الثاني بتجاوز قواعد اللغة كتجاوزه قاعدة التعريف بجمعه بين وسيلتين معا تقيده في الاسم الواحد . إلا أنّ هذا الهدم الجزئي لم نكد نلّفه في الغالب إلا مشفوعا ببناء كبير ، والبناء في هذه الحالة تمثل في إفادة معنى جديد ، كمعنى الاتباع الذي أفاده جمعه بين العلمية والاضافة .

الفصل الثاني

دلالة الاعلام

تعدّ أسماء الاعلام من المعارف المحضة في اللغة . وهي بذلك تساعد على تقييد الحدث بأصحابه وعوامله وظروفه . فتقرر حقيقته وتزيل ابهامه . لكنّ دلالة الاعلام في الكلام الانشائي تختلف عن دلالتها في الكلام التقريري . فإذا كانت في هذا ترجمان الواقع فهي في ذلك قبس الخيال ، وإذا كانت في الأول توحى فإنها في الثاني تخبر . فارتأينا تقسيم اعلام الكلام إلى ضربين : اعلام الإخبار ، وهي التي تعلق بها أطوار الحدث واقتضى تسلسل الحديث ذكرها ، وهذه قلّما تتجاوز دلالة الاسم على المسمى . فهي في الجملة دلالتها في ذاتها ، وأعلام الإيحاء وهي التي سيقى للتصوير عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية ولم يقتضها عامل ما ، وإنما تخيرها الشاعر من رصيده الثقافي وارتضاها فنه مثلا للموصوفات المسوقة ، فهذه الاعلام ليست دلالتها في ذاتها ولكن فيما وراءها من أبعاد وهي في الجملة تعكس ثقافة وتبلور نظرة وتجلي صورا وخيالات .

وليست كلّ اعلام التقرير اعلام إخبار فحسب ، ولا كلّ اعلام الانشاء اعلام إيحاء حتما والا فما أرفع الحدّ بين النثر والشعر وما أهون التفريق بينهما ! غير أنّ الكلام التقريري أكثر حاجة إلى الإخبار والكلام الانشائي أشد حاجة إلى الإيحاء . ومنهج دراسة الدور الذي تؤديه الاعلام في أيّ سياق لا يسلم على كلّ حال إلا إذا تضمنّ التفريق بين هذين المستويين .

و« الشوقيات » تزخر بالاعلام وجلّ اعلامها من قبيل أسماء الأشخاص وأسماء الأماكن والبلدان (1) . وقد قيد دراستها بالانطلاق من ثبت عامّ يجمعها . لكنّ الثبت ليس شرطا في إفادتها .

(1) ان باع الشاعر ليتسع كثيرا الى استعمال أسماء الامم والأجناس (الترك - اليونان - الروم - الفرس - الهنوس - الاقباط العرب - اليهود - ...) انظر مثلا ج 1 ص 17 و ج 1 ص 59. كما يتسع بآعه الى استعمال أسماء الايام والوقائع. ومن نزعاته في ذلك أنه - وان ذكر بعض أيام العرب كيوم الجندل (ج 1 ص 179 ، 39) - فهو يتزع الايام المجيدة من أطوار التاريخ ويحدث بها حديث العرب بأيامهم لا حديث الناظر الى التاريخ بتجرد ، كيوم قمير أو يوم منفيس وواترو (ج 1 ص 17) ونصيبين والتل (ج 1 ص 18) وتسالية ورسا وملون وفرسألو (ج 1 ص 280) ...

وتكثر الأعلام في « الشوقيات » على وجه الخصوص في المراثي والقصائد التاريخية والدينية والاجتماعية . وهذه ظاهرة طبيعية بالنسبة إلى أعلام الاخبار – على الأقل – لأنّ انطلاق الشاعر في هذه الأغراض يكون عادة من مناسبة معينة أو يكون موضوع حديثه حقائق مضبوطة مقيدة بظروف محدودة .

وقد لاحظنا أنّ مترع استخدام الأعلام في « الشوقيات » واحد ، لا يكاد يختلف كثيرا من قصيدة إلى أخرى ، فارتأينا أن نفحص الأعلام في قصيدة يمانية كاملة ونتبعه فيها من أولها إلى آخرها في قسم أول . وذلك أجلى لدورها وأبين لدلالاتها . ورأينا أن نجمع مظاهر التفنن فيه في قسم ثان لا نتقيد فيه بسياق معين وذلك أوضح لأشكالها .

1 - مترع الأعلام :

اخترنا قصيدة « توت عنخ آمون » (1) وهي في تاريخ مصر القديم وتقع في 82 بيتا وقد تضمنت 28 علما بادخال اسم العلم الوارد عنوانا لها . وهذه الأعلام متفرقة في القصيدة غير متجمعة في سياق واحد . ونقتصر فيما يلي على ذكر الأبيات التي وردت فيها دون باقي الأبيات :

1 قِفي - يَا أُخْتَ (يُوشَعَ) - خَبَرِينَا	أَحَادِيثَ الْقُرُونِ الْغَابِرِينََا
8 أُمَّ الْمَالِكِينَ بَنِي (أُمُونِ)	لِيَهْنِكَ أَنَّهُمْ نَزَعُوا (أُمُونَا)
9 وَلِدَتْ لَهُ (الْمَامِينَ) الدَوَاهِي	وَلَمْ تَلِدِي لَهُ قَطُّ (الْأَمِينَا)
11 مَشَتْ بِمَنَارِهِمْ فِي الْأَرْضِ (رُومَا)	وَمِنْ أَنْوَارِهِمْ قَبَسَتْ (أُثِينَا)
12 مُلُوكُ الدَّهْرِ بِالْوَادِي أَقَامُوا	عَلَى (وَادِي الْمُلُوكِ) مُحَجَّجِينََا
15 تَعَالَى (اللَّهُ) كَانَ السَّحَرُ فِيهِمْ	أَلَسُوا لِلْحِجَارَةِ مُنْطَقِينََا
27 وَتَجَاجٍ مِنْ فَرَائِدِهِ (ابْنُ سَيْي)	وَمِنْ خَرَزَاتِهِ (خُوفُو) وَ(مِينَا)
31 وَمَا (الْبَسْتِيلُ) إِلَّا بِنْتُ أَمْسٍ	وَكَمْ أَكَلَ الْحَدِيدُ بِهَا صَحِينَا (كَذَا)
33 مُشَيَّدَةٌ لَشَافِي الْعُمِّي (عَيْسَى)	وَكَمْ سَمَلَ الْقُسُوسُ بِهَا عِيُونَا
34 أَخَا (اللُّوردَاتِ) مِثْلُكَ مَنْ تَحَلَّى	بِحِلْيَةِ آلَةِ الْمُتَطَوِّلِينََا

35 لَكَ الْأَصْلُ الَّذِي نَبَتَتْ عَلَيْهِ

38 نَشَرْتَ صَحَائِفًا ، فَجَزْتِكَ (مِصْرُ)

40 فُلُو (قَارُونُ) فَوْقَ الْأَرْضِ الْا

50 وَخُصًّا بِالْعَمَارِ وَبِالتَّحَايَا

52 يُخَالُ لِرَوْعَةِ التَّارِيخِ قُدَّتْ

57 وَقُولَا لِلنَّزِيلِ قُدُومَ سَعْدٍ

59 خَرَجْتَ مِنَ الْقُبُورِ خُرُوجَ (عِيسَى)

61 وَأَقْسِمُ كُنْتُ فِي (لُوزَانَ) شُغْلًا

64 سَيَقْضِي (كَرْزَنُ) بِالْأَمْرِ عَنَّا

72 وَهَلْ تَلْقَى (الْمُهَمِّينَ) فَوْقَ عَرْشٍ

81 زَمَانَ الْفَرْدِ يَا (فِرْعَوْنُ) وَلَّى

فُرُوعُ الْمَجْدِ مِنْ (كَرْنَارْفُونَا)

صَحَائِفَ سُوْدَدٍ لَا يَنْطَوِينَا

تَمَنَّى لَوْ رَضِيتَ بِهِ قَرِينَا

رُقَاتِ الْمَجْدِ مِنْ (تُونَنْخَمِينَا)

جَنَادِلُهُ الْعُلَا مِنْ (طُورَسِينَا)

وَحْيًا (اللَّهُ) مَقْدَمَكَ الْيَمِينَا

عَلَيْكَ جَلَالَةٌ فِي الْعَالَمِينَا

وَكُنْتَ عَجِيْبَةً الْمُتَقَاوِضِينَا

وَحَاجَاتُ (الْكِنَانَةِ) مَا قُضِينَا

وَيَلْقَاهُ الْمَلَأُ مُتَرَجِّلِينَا

وَدَالَتْ دَوْلَةُ الْمُتَجَبِّرِينَا

أ - تصنيف أعلام القصيدة :

أعلام الاخبار :

أسماء الأماكن والبلدان : (قيود المكان)	أسماء الأشخاص : (قيود الزمان)
— وادي الملوك	— قوت عنخ آمون 4
— مصر	— ابن سيتي
— لوزان	— خوفو
	— مينا
	— اللوردات
	— كارنارفون
	— كرزن

أعلام الأحياء :

قيود المكان	قيود الزمان
<ul style="list-style-type: none"> - روما { مثالا الحضارة - أثينا - البستيل (مثال الظلم) - طورسينا (مثال القداسة) - الكنانة : (مصر ، مثال الوحدة الوطنية) 	<ul style="list-style-type: none"> - يوشع (مثال الاعجاز) - المآمين (مثال الحلم والحزم) - الأميين (مثال الغباوة والميوعة) - عيسى 2 (مثال الرحمة) - قارون (مثال الغنى) - فرعون (1) (مثال التجبر)

أسماء الجلالة :

- الله 2 : في عبارتين جاهزتين .
- المهيمن : في عبارة غير جاهزة .

ب - خصائصها :

أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الأخبار ضبطت الاطار الزمني الذي يقيد أحداث القصيدة ، فإذا بهذا الاطار مزدوج الأصول ، فالحديث في القصيدة هو عن :

- مصر في أزهى عهود تاريخها القديم أي تحت الفراعنة (توت عنخ آمون - ابن سيتي - خوفو - مينا) .

- ومصر في أحلك عهود تاريخها المعاصر أي تحت الانكليز (اللوردات - كارنار فون - كرزن) .

أما أسماء البلدان والأماكن ، فقد حددت الاطار المكاني :

- الأصلي الواسع (مصر)
- الأصلي الضيق (وادي الملوك)
- الثانوي (لوزان)

فأعلام الإخبار هنا لا يتجاوز دورها تحديد موضوع الحديث وتدقيق بعض متعلقاته وتخصيص بعضها من بعض (وادي الملوك) وذكر أبرزها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر (ابن سيتي - خوفو - مينا) .

فإذا لم نجد استقصاء فلأن الاستقصاء من خصائص التقرير العلمي لا من خصائص الشعر . وإذا وجدنا إختيارا فلأن الشاعر لا تهمة من سلسلة الأحداث إلا بعض حلقاتها . وأعلام الأخبار في هذه القصيدة منتظرة متوقعة فذكرها في القصيدة عين الاطار العلمي ولم يخلق جوا شعريا ذا بال .

(1) هو في الظاهر من أعلام الأخبار لانه اسم الملوك مصر في القديم ، والقصيدة في تاريخ مصر القديم ولكنه ورد في خاتمة القصيدة حيث التفت الشاعر من ماضي مصر الى حاضرها فخطب فيها الخديوي القائم اذاك واتخذ له صورة فرعون الجبار .

بينما نجد أسماء الأشخاص المذكورة لأعلام الأحياء متنوعة المصادر :

— تاريخ مصر القديم (فرعون)

— القصص القرآني (قارون)

— قصص الأديان (يوشع — عيسى)

— التاريخ الاسلامي (المآمين والأمين)

وقد استعدها شوقي من سجلات :

— الشعور الديني

— والشعور العربي

— والشعور الوطني

أما أسماء البلدان (روما — أثينا) والأماكن (طورسينا) والمؤسسات (البستيل) فكانت من مصدرين :

— الغرب (روما — أثينا — البستيل)

— والشرق (طورسينا)

والغرب ينحصر عنده في أوروبا والشرق في مصر عادة .

والجدير بالذكر أن أعلام الأحياء التي قامت عليها هذه القصيدة — أسماء أشخاص كانت أم أسماء بلدان — سقت للتصوير كلها فكانت صوراً واصفة دائماً :

— هي من باب التشبيه مثل : عيسى ، فقد شبه الشاعر خروج توت عنخ آمون من قبره (أي اكتشافه سنة 1923) بخروج عيسى من القبر على ما يعتقد النصارى) .

— وهي من باب الاستعارة مثل : فرعون ، فقد استعار صورته للخديوي عن طريق الالتفات .

— وهي من باب الكناية ، مثل روما وأثينا وقد كنى بهاتين العاصمتين عن الحضارتين اللاتينية واليونانية وقد ظهرت في هاتين الأمتين أصول الحضارة الغربية ، وقد بدت أعلام الأحياء كالمثل الوافية الدلالة على ما استعملت له من المعاني . ومن هذه المثل ما هو مشترك معهود ، ومن ثم هو محدود الأحياء والشاعرية كمثل الرحمة في عيسى ومثال الغنى في قارون . وكذلك شأن ما كان شخصياً غير معهود ولا مبتذل ولم نكتن لتخصيصه بالدلالة وجهاً معتبراً كمثل القداسة في طورسينا . انه مثل من مولدات الشاعر ولكنه لا يتميز بشيء بأهله لذلك . ووجدنا من مثل الشاعر — إلى جانب ذلك — ما كانت شخصية طريفة كمثل الخزم والحلم في المأمون ومثال الظلم في البستيل (1) .

(1) غير أن هذا المثال غريب هنا . ذلك أن المثل له تاريخ مصر ، بينما المثال من تاريخ فرنسا .

ما اسم الجلالة « الله » فلم تتجاوز درجة الدلالة فيه الصفر لوروده في الحالتين المذكورتين في عبارتين جاهزتين (تعالى الله ، حيا الله مقدمك) أما « المهيمن » فلم يرد في عبارة جاهزة ، وقد صرح به الشاعر عن معتقده وهو التوحيد في الله وطرح به في نفس الوقت قضية دينية .

فنستنتج أن أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الاخبار في شعر شوقي تساعد على ضبط الاطار الزمني الذي يقيد أحداث القصيدة وتقوم أسماء البلدان والأماكن بدور تحديد الاطار المكاني . الا أنها لا تخلق جوا شعريا خاصا لأن وظيفتها لا تتعدى أداء هذا الدور ولأنها مرتبطة بموضوع القصيدة فهي متوقعة يعرفها الملم بجملة أحداث الموضوع قبل تقبله من الشاعر شعرا أو هو لا يعرفها وإذاك لا يغنم الا أن يصبح على معرفة بها . فقصارى دورها أنها توسع المعرفة .

أما أعلام الأحياء في « الشوقيات » فلا ترتبط بالموضوع . وإن هي دلت على أزمنة وأمكنة فليست هي بالدلالة على الظرف تفيد . وإنما تؤدي وظيفتها بغير ما وضعت له في اللغة وبذلك هي تساهم في شعرية القصيد . فهي دالة بحقيقتها : فهي مثل عليا مشتركة أو شخصية تترجم عن نظرة الشاعر إلى الكون . وهي دالة بمصادرها ، ومصادرها عند شوقي هي في الأغلب الشعور الديني والشعور العربي والشعور الوطني إذا كانت أسماء أشخاص ، وهي الشرق المنحصر في مصر والغرب المنحصر في أوروبا إذا كانت أسماء أماكن أو بلدان . وهي دالة بدورها الفني ، فهي تأتي للتصوير أبدا . فالشاعر يسوقها حيث يريد صورة مرئية . إلا أنها صورة ذهنية .

2 - أشكال الاعلام :

قد يرد اسم العلم مضاعف الشجن في « الشوقيات » أي دالا بأشكال خاصة يرد عليها بصرف النظر عن دوره الأول فهو الإخبار أم الأحياء . بهذه الأشكال يستغل الشاعر طاقات دلالية جديدة في هذا الاسم .

ومن هذه الأشكال استعمال اسم العلم بالتصرف في بنيته ، كاستعماله « المآمين » في القصيدة السابقة وهو جمع مأمون ، والأصل فيه الافراد . فجاء :

(1) مشبها به وليس مقصودا لذاته . فعبر به عن توفر الخصال الحميدة في بني أمون .

(2) وكان مجموعا للتعبير عن تعميم هذه الخصال فيهم جميعا وبنفس المستوى .

وكتأنيثه اللقب الخاص بملوك الرومان « قيصر » في وصف العسوب « ملكة النحل » :

فَاعْجَبَ لِعُمَالٍ يُؤَلُّو نَ عَلَيْهِمْ قَيْصَرَهُ (1)

فالتأنيث جعل لها ما يختص به الذكر في الناس ، لابرار تقدم الاناث على الذكور في النحل .

وقلّ أن يتصرف الشاعر في بنية اسم العلم بدون فائدة تذكر (1) ، ولكنه يفعل إذا تكرر نفس العلم في القصيدة الواحدة واقتضى التصرف الوزن أو تحاشي التكرار ، كاستعماله «توت عنخ آمون» في القصيدة المذكورة «توت عنخ آمون» في العنوان و«أمون» في البيت الثامن و«وتوتنخمينا» في البيت الخمسين . وليس معنى ذلك أن تكريره إسم العلم في القصيدة الواحدة بتصرف لم يكن دائما إلا لغايات حمائية . فقد يكون التصرف في استعمال نفس العلم في القصيدة الواحدة لإثراء الدلالة أيضا . من ذلك أنه استعمل «هوسا» في البيت التالي :

أرؤترُ ، لا تَدَسَّ السَّمَّ دَسًّا وَمَهْلًا فِي التَّهَّوسِ يَا هَوْسًا

واستعمل «هافاس» في هذا البيت من نفس القصيدة :

فَسَلْ رُؤْتَرُ ، وَسَلْ هَافَاسَ عَنْهَا فَإِنَّ لَدَيْهِمَا الْخَبَرَ الْيَقِينَا (2)

وقد قصد في الحالتين الشركة البرقية المعروفة ، إلا أنه بتحريف الاسم في الأول ورى ما يفيد مادة «هوس» في اللغة بما يفيد العلم ، وفي نفس الوقت جانس بين المصدر «التهوس» و«هوسا» .

وقد تصرف في اسم مدينة «زحلة» ، فسمّاها «زحلة» في العنوان و«زحيلة» في بيت 30 :

مَرَّآكِ مَرَّآهُ وَعَيْنُكَ عَيْنُهُ لِمَ يَا زُحِيلَةَ لَا يَكُونُ (دمشق) أَبَاكِ ؟

وَسَمَّاها «زحل» في بيت 50 :

إِنْ تُكْرِمِي بِأَزْحَلُ شِعْرِي إِنِّي أَنْكَرْتُ كُلَّ قَصِيدَةٍ إِلَّاكِ (3)

أما تصغيره الاسم في البيت الثاني فكان للتجيب والمجاملة ، وهذا يناسب تصويره علاقة زحلة بدمشق بعلاقة البنت بأبيها ، وأما حذفه آخر مقطع من الاسم في الثالث ، فكان على سبيل الترخيم .

ومن مظاهر استغلال الطاقة الدلالية في الأعلام ، التورية بمدلولها في اللغة عن مسمّاها في الاصطلاح لا للاستغناء عن معنى والابقاء على آخر بل للجمع بين المعنيين وبيان التفاعل بينهما . وإن نصيبا كبيرا من حالات التورية في «الشوقيات» يعود إلى التورية باسم العلم . وتكفي في هذا المجال بعض الأمثلة تبين فعل هذه الظاهرة في شعر شوقي .

قال في خطاب أحد قواد الجيش العثماني :

يَا (شَوْكَتَ) الْإِسْلَامِ ، بَلْ يَا فَاتِحَ الْبَلَدِ الْعَسِيرِ (4)

(1) فيكون ذلك لداعي الوزن أو الوزن والقافية معا مثل استعماله «اسرال» ل «اسرائيل» انظر ج 3 ص 128 : 29 .

(2) ج 1 ص 280 ، 23 و 38 .

(3) ج 2 ص 178 ، 30 و 50 .

(4) ج 1 ص 119 ، 63 .

فجمع بين تعيين المخاطب باسمه الشخصي والايحاء بجهاده في سبيل الله بإضافة هذا الاسم إلى «الاسلام» بصورة تسمح بأخذ الاسم في معناه اللغوي كذلك وهو معنى «الشوكة» .

ومن ذلك أيضا قوله يرثي الطيارين العثمانيين «فتحي» و«نوري» إثر سقوط طائرتيها فموتهما :
(فتح السماء) و(نورها) سكننا نثرى فالأرض ولتهى والسماء ثكول (1)

فجمع بين المصيبة في شخصين والمصيبة في مكاسب الإنسانية ، من حيث خرج بالقضية من النطاق الاسلامي المحدود إلى النطاق الكوني .

ومن مظاهر التصرف الخلاق في إسم العلم ، العلول عن الاسم الحديث المستعمل إلى الاسم القديم المهمل وذلك في أسماء البلدان قصد ضمّ قديم المجد إلى حديث المكاسب وجعل تسمية البلد في الحاضر باسمه القديم تعكس مراحل حضارته .

قد يكون ذلك للمناسبة بين موضوع الحديث واطاره التاريخي ، كما في قوله :
قُمْ نَاجٍ (جِلَقَ) وانشُدْ رَسْمٌ مِنْ بَنَانَا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ (2)

فهذا البيت هو طالع قصيدة بحورها مدينة «دمشق» وعنوانها «دمشق» لكنه دلّ عليها في هذا الطالع باسمها القديم «جِلَقَ» لأن الحديث هو في تاريخ دمشق القديم .

لكن أكثر ما يكون ذلك لاستحضار الماضي المجيد للأذهان والدعوة إلى الاعتبار به . فآثر التاريخ في شعر شوقي واصل إلى هذا الحدّ .

قال مستعملا لدمشق إسم «جلق» أيضا بمناسبة رثاء أحد زعماء الشام :
جُرْحٌ عَلَى جُرْحٍ ! حَنَانُكَ (جِلَقُ) حُمِلْتُ مَا يُوْهِى الْجِبَالُ وَيَزْهَقُ (3)

وقد استعمل «جلق» لدمشق و«دار السلام» لبغداد في سياق رثائي فقال :
وَبَنَوْا حَضَارَتَهُمْ ، فَطَاوَلَ رُكْنُهَا (دار السلام) ، و(جِلَقَ) الشَّمَاءَ (4)

ومن هذا القبيل استعماله لمصر أو للقاهرة إسم «القسطاط» في سياق رثائي :
وَمَنْ يَنْظُرُ بَرَ الْقُسْطَاطِ تَبْكِي بِفَائِضَةٍ مِنْ الْعِبَرَاتِ رِبًّا (5)

(1) ج 3 ص 116 ، 7 .

(2) ج 2 ص 100 ، 1 .

(3) ج 3 ص 110 ، 1 .

(4) ج 3 ص 17 ، 10 .

(5) ج 3 ص 184 ، 6 .

وان أكثر ما يسمي الشاعر الآستانة «فَرُوق» وهو اسمها القديم (1) :

- (فَرُوقُ) ، اضْحَكِي وابْكِي فَخَارًا وَلَوْعَةً
– مِنِّي لِعَهْدِكَ يَا (فَرُوقُ) تَحِيَّةٌ
ولكنه يسميها كذلك «دار السعادة» :

- كَثُرَتْ عَلَيَّ (دار السعادة) زَمْرَةٌ
– فَاطَلْعٌ عَلَى (دار السعادة) ، وَابْتَهِيلُ
مِنْ مَصْرَ ، أَهْلُ مَزَارِعٍ وَيَسَارِ (4)
فِي بَابِهَا الْعَالِي ، وَأَدَّ الْوَكِي (5)

ولابد من ادخال عامل الأصوات في تفسير دواعي اختيار هذا الاسم أو ذاك – في بعض الأحيان – فإذا لم نلمس تفوقاً من الناحية الصوتية بين الاسمين «جَلَقَ» و«دَمَشَقَ» فإن الفرق واضح بين اسمي «مصر» و«القسطاط» أو بين «فروق» و«الآستانة» من حيث كمية الأصوات وترتيب المقاطع – فالمنطق يفرض في الاستعمال غلبة اسم مصر – وهو حديث – على اسم القسطاط – وهو قديم – بينما يفرض غلبة اسم «فروق» – وهو قديم – على اسم «الآستانة» – وهو حديث – وهذا هو مترع استعمال هذه الأسماء في أشعار «الشوقيات» .

فالعُدول إلى قديم الاستعمال في هذه الأعلام يكسبها طاقة إيحائية جديدة إذا كانت في السياق أعلام إحياء ، ويجعلها مشتركة بين الإخبار والإحياء إذا كانت أعلام أخبار .

ذلك هو أيضاً شأن أعلام النساء – كاسمي ليلي وهدى – في القصائد الغزلية :

- يَا لَيْلِي ، لَمْ أَجِدْكِ طَوَّالاً
– بِي مِثْلُ مَا بِكَ يَا قُمْرِيَّةَ الْوَادِي
– لَقَدْ لَامَنِي – يَا (هَدَى) – فِي الْحَبِّ لَاثِمٌ
بَعْدَ (لَيْلَى) ، وَلَمْ أَجِدْكِ قِصَّاراً (6)
نَادَيْتُ (لَيْلَى) ، فَقُومِي فِي الدُّجَى نَادِي (7)
مُحِبٌّ إِذَا عُدَّ الصَّحَابُ حَبِيبُ (8)

ويتجه النقد الأدبي في مثل هذا الموقف إلى التحقيق في صاحبة الاسم من هي حتى يعرف أمن قبيل الإخبار ذكر اسمها أم من قبيل الإحياء . لكن صورة الحقيقة لا تنال من شحنة الدلالة في رأينا في مثل هذين الاستعمالين ، لأنهما يحتفظان بطاقتيهما الإيحائية من الناحية الفنية دائماً .

(1) يسميها «الآستانة» في ج 1 ص 280 ، 33 .

(2) ج 3 ص 140 ، 23 .

(3) ج 1 ص 163 ، 31 .

(4) ج 1 ص 129 ، 7 .

(5) ج 1 ص 163 ، 54 .

(6) ج 2 ص 129 ، 13 .

(7) ج 2 ص 87 ، 1 .

(8) ج 2 ص 114 ، 1 .

ومن مظاهر تصرف الشاعر في اسم العلم إضافته العلم إلى معرفة بحيث تفقد الاضافة طاقتها الأصلية في التعبير عن التعريف وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى . وقد حظي هذا الأسلوب بما يستحق من تحليل في فصل تعريف الاسم بوسيلتين معا .

وقد يطرّد الأعلام في السياق الواحد فيتولد من تجمعها جوّ خاصّ ليس مرتبطاً بكلّ واحد منها على انفراد بقدر ارتباطه بها متجمّعة .

فمن ذلك الاطراد في قوله مخاطباً (هول كين) الكاتب الروائي الشهير :

(هول كين) (مصر) رِوَايَةٌ لا تنتهي	مِنْهَا يَدُ الْكِتَابِ وَالشَّرَاحِ
فِيهَا مِنْ (الْبَرْدِي) وَ(الْمَزْمُورِ)	وَ(التَّوْرَةِ) وَ(الْفِرْقَانِ) وَ(الْأَصْحَاحِ)
وَ(مِنَّا) وَ(قَمِيْزِ) إِلَى (اسْكَنْدَرِ)	فَالْقَيْصَرَيْنِ فَذِي الْجَلَالِ (صَلَاحِ) (1)

وبهذا الاطراد خلق جوّاً يوحى بمراحل السلطان الديني على العالم بما فيه مصر في البيت الثاني ، و يوحى بمراحل السلطان السياسي الخاصّ بمصر في البيت الأخير .

وكذلك الاطراد في قوله :

إِنَّ (مِصْرًا) رِوَايَةُ الدَّهْرِ ، فَاقْرَأْ	عِبْرَةَ الدَّهْرِ فِي الْكِتَابِ الْعَتِيقِ
مَلْعَبَ مَثَلِ الْقَضَاءِ عَلَيْهِ	فِي صَبَا الدَّهْرِ آيَةً (الصَّدِيقِ)
وَأَمْحَاءَ (الْكَلِيمِ) آنَسَ نَارًا	وَالْتَجَاءَ (الْبَتُولِ) فِي وَقْتِ ضَيْقِ
وَمَنَابِ (مِنَّا) ، (فَكِيسَرِي) فَذِي (الْقَرِ)	نَيْنِ) فَالْقَيْصَرَيْنِ ، (فَالْفَارُوقِ) (2)

فالأعلام المطردة في هذا السياق توحى بجوّ دينيّ مشترك بين اليهودية والمسيحية ، والاسلام . لكنه في مثل هذا ، جوّ مجرد من الأريحية الشعرية بسبب الجفاف الذي يغلب عليه . فحاصله شريط أبناء يخلو من عوامل الانتشاء .

• • • •

إنّ عمليّة الكشف عن مصادر الخلق الفني في « الشوقيات » لا تتوقف عند حدّ . فهذا البحث في دلالة اسم العلم - وهو من أبسط مظاهر اللغة - يبيّن الاثر الكبير الذي يتركه العلم في القصيدة إذا داخلها .

ولعلّ الطاقة الدلالية الكبيرة التي كانت لاسم العلم في شعر شوقي تجلي أكثر منها في غيره ، الطابع الخاصّ الذي يميّز الحضارة العربية عن غيرها من الحضارات . فهي حضارة أعلام أكثر منها حضارة معالم .

(1) ج 2 ص 22 ، 48 - 50 .

(2) ج 2 ص 79 ، 2 - 5 .

الفصل الثالث الضمير

1 - الضمير العائد على لاحق :

الضمير العائد على لاحق هو الضمير المتصل باسم (1) وينوب عن اسم ظاهر لاحق . وإذا وصل المحدثون إلى اعتباره من مظاهر الهجعة في الكلام (2) ، فإن القدماء عالجوه بأكثر واقعية . فإن البلاغيين منهم ونقاد الأدب أثبتوا أن هذا التجويز اللغوي لا يخلو من قيمة فنية . وما أكثر شواهدهم في باب الايغال إلا من استعمالات الضمير عائدا على لاحق (3) .

ولولا أنهم يشترطون في الايغال شرطين : ورود اللاحق مقطعا في البيت الشعري . وضرورة تمام المعنى قبله ، لأمكن اعتبار الايغال منحصر في الاسم يأتي زائدا عن حاجة التركيب مفيدا لعموم المعنى بعد ضميره .

واطراد استعمال هذه الظاهرة اللغوية في القديم لا يحتاج إلى تدليل . فإنها شائعة شيوع المثل : « في بيته يؤتى الحكم » (4) معنى ومبنى ، ولكنها انقرضت من لغة المحدثين حتى كان عامل ازدواجية اللغة ، فسمح بها في آلي الاستعمالات (5) بدون أن يصل إلى إقرارها في نقيتها وبدون أن يبعث الشعور بأصالتها وبأنها ليست إلا من قديم ما استعمل وأهمل .

(1) ما عده العرب من باب الضمائر واتصل بفعل لا يتجاوز دوره الإشارة إلى جنس العائد (مذكر/ مؤنث) وعدده (مفرد/مثنى/جمع) وهيئته (متكلم/مخاطب/غائب) .

(2) علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، المقدمة ، ص 6 .

(3) المسكري ، الصناعتين ، ج 2 ص 380 .

(4) الميداني ، مجمع الأمثال ج 2 ، ص 72 عدد 2742 .

(5) تكثر في لغة الصحافة في تونس مثلا ، وهي في ذلك لا تعدو أن تكون تركيبا دغيبا للتعبير عن الملكية ، يقدم فيه الشيء المملوك مع وسيلة التعبير عن الملكية (وهي الضمير) على المالك .

وقد ألفينا شوقي يستعمل الضمير عائداً على لاحق كثيراً في شعره (1) . وقد بدا أن هذه الظاهرة تجري عنده مجرى طبيعياً لا تنبىء بالاهمال الذي أصابها في كتابات غيره من الفصحاء وأشعارهم بعده ولا بالتقلب الذي ظهرت به في كلام من دونهم نتيجة التأثير باللغات الأجنبية .

غير أن استعمال الضمير عائداً على لاحق في « الشوقيات » لم يكن من قبيل الإيغال دائماً ولا كان ذا طاقة فنية خلّاقة في كلّ حالة . ولذلك نحتاج لتبيين خصائصه إلى معالجته بالنظر إلى مترلة اللاحق من البيت باعتباره تركيباً أكثر اختصاصه بالشعر وبالنظر إلى حقيقته والداعي إليه باعتباره تركيباً تنظم فيه العناصر على ترتيب مخصوص وبالنظر إلى دوره المعنوي باعتباره تجوّزاً بنيوياً .

أ - مترلة اللاحق :

يتأكد أن استعمال الضمير عائداً على لاحق هو من الأساليب المختصة بالشعر عندما نلاحظ أنه في « الشوقيات » يترع إلى أن يختص بمترلة معينة في البيت وقليل ما يرد في مترلة غير معينة . فهو تجوّز يتولد عن الالتزام بقيد الشعر الرئيسين : الوزن والقافية عموماً . فكأن دخوله في بنية الشعر هو دخول الضرورة فيه . لكن كم من ضرورة أبانت ، وكم من تجوّز سحر !

هكذا فإنّ اللاحق أكثر ما يرد في شعر شوقي مقطعا للبيت ، ينتهي الكلام عنده مسبقاً بضميره مباشرة كما في هذه الأمثلة :

- | | |
|---|---|
| وَنَرَى وَرَاءَ جُنُودِهَا انْكَلَتْراً (2) | - قَدْ كَانَ وَجْهُ الرَّأْيِ أَنْ نَبْقَى بَدَاً |
| أَحَلُّوا غَيْرَ مَرَمَاهَا السَّهَامَا (3) | - إِذَا كَانَ الرُّمَاءُ رَمَاءَ سُوءٍ |
| وَيَمُوتُ دُونَ عَرِينِهِ الضَّرْغَامُ (4) | - وَتُرَدُّ بِالْدَّمِ بُقْعَةٌ أَخَذَتْ بِهِ |
| كَمَا نَظَمَتْ مُقِيمِيهَا الصَّلَاةُ (5) | - تَمَلَّكَهُمْ وَقَارُكَ فِي خُشُوعٍ |

فالمقاطع (انكلترا - السهاما - الضرغام - الصلاة) لحقت ضمائرها في هذه الأبيات ، دون أن يفصل بينها فاصل لفظي (6) .

وقد يرد اللاحق في شعر شوقي مقطعا للصدر فحسب ، فيكون قفلاً لقالب الشطر الأول من البيت ولكن بنسبة ضئيلة . كاللاحق في قوله :

- نَصَرْتُمْ يَوْمَ مِحْنَتِهِ أَخَاكُمْ وَكُلُّ أَخٍ يَنْصُرُ أَخِيهِ حَقٌّ (7)

(1) اللاحق في « الشوقيات » اسم مفرد ، وقد ألفناه في المثال التالي جملة :
قد أسقط الطفرة في ملكه من ليس بالماجز عن قلبه

ج 1 ص 72 ، 53 .

(2) ج 1 ص 151 ، 41 .

(3) ج 1 ص 221 ، 11 .

(4) ج 1 ص 230 ، 85 .

(5) ج 3 ص 42 ، 79 .

(6) من الواحق التي لم ترد مباشرة بعد ضمائرها انظر مثلاً : ج 1 ص 34 ، 130 وج 2 ص 138 ، 14 ، وج 4 ص 10 ، 27 .

(7) ج 2 ص 74 ، 50 .

أو قوله :

– وَهَلْ تَلَقَى مَنَابَهَا الرّوَاسِي فَتَهْوِي ، ثُمَّ تُضْمِرُهَا فَلَاةُ (1) ؟

فإنه بلفظ « أخاكم » في الأول ولفظ « الرواسي » في الثاني توج البنية الصوتية وتوج كذلك معنى .

فالأحق إذا ورد مقطعا للصدر في شعر شوقي أخرج الشطرين من البيت مستقلا كل منهما بذاته صوتيا ومعنويا .

لكن الأحق يرد في ثلث الحالات تقريبا في غير مترلة معينة من البيت دون أن نستطيع القول إذاك بأنه غير وليد التقيد بالوزن أو أن تؤكد مجيئه لغاية ما إلا بعد فحص نماذجه واحدا واحدا :

– وَزَمَتْ لِنَاظِرِهَا السَّمَاءُ ، وَقَرَّ مَا فِي الْبَحْرِ مِنْ عُبُبٍ ، وَمِنْ تِيَارٍ (2)

– ثَنَى عِطْفَيْهِمَا الْهَرَمَانِ تِيَهَا وَقَالَ الثَّالِثُ الْأَدْنَى : سَلَامٌ (3)

فمترلة لفظ « السماء » في الأول ومترلة لفظ « الهرمان » في الثاني ليست لها أهمية عروضية .

ب – دواعي الاظهار بعد الاضمار :

يَبْنَا أن قيدي الوزن والقافية هما العاملان الرئيسيان في استعمال الضمير عائدا على لاحق وبذلك فرنا اختصاص هذا الأسلوب بالشعر . لكن وراء ضرورة الوزن والقافية دواع خفية محركة تحتاج إلى توضيح .

وربط هذه الظاهرة في « الشوقيات » بتعريب تركيب دخيل ، إمكانية يجب إبعادها في تقديرنا ، لما لمنا من شيوعها في الديوان ، واطمئنان الشاعر إليها . ولتأخر دخولها من اللغات الأجنبية في كلام العرب في عصر شوقي ، ولما نعرف من استنكاف المحافظين منها بعده ، ولكونها تمسّ اللغة في جوهرها وشوقي من الصفوية . لكننا لا نستبعد أن يكون الدافع الذي حفّزه إلى إحياء قديم الاستعمال هو شيوع نظيره فيما تعلم من لغات إلى حدّ أنه جعل منه سنة . ومهما كان الأمر قفي غير هذه السبيل ينبغي البحث عن دواعي الاظهار بعد الاضمار في شعر شوقي .

في سبيل الوزن نفسه ، فإلى جانب مراعاة الوزن فإن الشاعر قد يستعمل الضمير عائدا على لاحق لتجنب ثقل كان يحصل لو أبقى التركيب على وجهه ، فمن ذلك قوله :

– وَقَى الْأَرْضَ شَرًّا مَقَادِيرِهِ لَطِيفُ السَّمَاءِ وَرَحْمَانُهَا (4)

(1) ج 3 ص 42 ، 6 .

(2) ج 2 ص 31 ، 3 .

(3) ج 4 ص 71 ، 3 .

(4) ج 1 ص 262 ، 6 .

فلو أحلّ الفاعل (وهو كامل العجز) في محله الأصلي (أي بعد فعل « وقى ») لثقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية وطول المفعول (فعل « وقى » يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى .

وانه لتوجد إمكانية أخرى لتجنب الضمير العائد على لاحق دون خشية الثقل وتمثل في تعريف « مقادير » بالألف واللام دون الاضافة ، لكن الوزن إذاك يختل .

وقوله :

رَمَاكَ بِطَيْشِهِ وَرَمَى فِرْتَسًا أَخُو حَرْبٍ ، به صَلفٌ وَحُشْقٌ (1)

فلو أحلّ الفاعل وما إليه (أي كامل العجز) في محله (أي بعد الفعل والمفعول « رماك ») لثقل التركيب أيضا .

وقد يعمد شوقي إلى الاظهار بعد الاضمار لتعزيز موسيقى البيت كما في قوله :

– وَيَعِي (ساعي البريد) مَا تُسِرُّهُ مِنْ كَلَامٍ وَيُؤَدِّي كَمَا وَعَاهُ الْكَلَامَا (2)

حيث قصد إلى التصدير بأن قطع الصدر بلفظ الكلام وقطع العجز باللفظ نفسه . والضمير بينهما يعود على الكلام في منزله الثانية لا الأولى (3) .

كما يكون الاظهار بعد الاضمار في « الشوقيات » وليد فتور في الجملة وقصور عن بلوغ الهدف مع حرص على احترام الوزن كما في البيتين التاليين :

– لَوْ عَصَيْتُمْ كَذِبَ الْيَأْسِ فَمَا فِي صَبَاهَا يَنْحَرُ النَّفْسَ الضَّجَرُ (4)

– كَانَ مِزْمَارَهُ ، فَأَصْبَحَ دَاوُودُ كَثِيًّا يَبْكِي عَلَى مِزْمَارِهِ (5)

ففي الأول نتج ثقل في التركيب مرجعه إلى تأخير الفاعل : (اللاحق) على المفعول به وتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه : (الضمير) مع كون الفعل يتعدى إلى مفعول به مذكور .

وفي الثاني أراد : (كان المرثي مزمار داود ، فأصبح ...) وقصد إلى تشبيه صوت المرثي (عبده الحمولي) في صفاته بمزمار داود النبي صاحب الترامير . فأضمر ثم أظهر والاظهار في الوطنين أقوم . انه لا محالة بعدم الاظهار مرتين نحاشي تكرارا ولكن التكرار في مثل هذا التركيب أوجب لأمن الالتباس .

وفي سبيل القافية كذلك ينبغي البحث عن سبب الاظهار بعد الاضمار وفي هذه الحالة قلما يخلص الشاعر من البيت بتوفيق . فقد يرصد الشاعر البيت قافية لا يبلغها إلا بمشقة كما في هذين البيتين :

(1) ج 2 ص 74 ، 31 .

(2) ج 2 ص 87 ، 5 .

(3) لاحظ الى جانب ذلك ما حصل من اعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى ، بالجملة الواقعة مفعولا مطلقا = « كما وعاه » أي أنه قدم المفعول المطلق على المفعول به في التركيب .

(4) ج 1 ص 125 ، 36 .

(5) ج 3 ص 73 ، 4 .

- تَهْزُ التَّوْجُودَ تَبَاشِيرُهَا كَمَا هَزَّ مِنْ وَالِدَيْهِ الْوَلِيدُ (1)
- عَرِينُهُ مُذْ كَانَ لَا يَحْمِيهِ إِلَّا قَسُورُهُ (2)

فإلى جانب الاظهار بعد الاضمار في الأول اضطر إلى تعدية الفعل «هز» بحرف جر واضطر في الثاني إلى فصل اللاحق (قَسُورُهُ) عن ضميره بجملة كاملة وقد أراد (مُذْ) كان القسوره : (الأسد) وكان له عرين فإنه لا يحميه إلا هو .

لكنه وفق حيث جعل اللاحق مقطعا للصدر وقصد إلى التصريح في الطالع :

- قَامَ مِنْ عِلَّتِهِ الشَّاكِي الْوَصِيبُ وَتَلَقَّى رَاحَةَ الدَّهْرِ التَّعِيبُ (3)

أو في شبه الطالع :

- تُحَدِّثُنِي مِنْ قَوْمِهَا التُّرْكُ زَيْنَبُ وَتُعْجِمُ فِي وَصْفِ اللَّيْثِ وَتُعَرِّبُ (4)

ومن دواعي الاظهار بعد الاضمار في «الشوقيات» الايغال ، على ما اشترط العرب ، كما في الشاهد التالي :

- يَلَاقِي بَعِيدُ الْأَهْلِ عِنْدَكَ أَهْلَهُ وَيَمْرَحُ فِي أَوْطَانِهِ ، الْمُتَغَرَّبُ (5)

فقد تمّ المعنى بعد لفظ «أوطانه» ولم يتم البيت ، فأوغل فيه بلفظ «التغرب» فزاده رونقا من حيث هو زواج بين الصدر والعجز .

- ومن باب الايغال قوله :

- فَلَمَسْتُ أَقْضِيَةَ السَّمَاءِ ، وَأَسْفَرْتُ حَتَّى نَظَرْتُ وُجُوهَهَا ، الْأَقْدَارُ (6)

إذ يستقيم التركيب بحذف لفظ «الاقدار» ولكنه أتى به فأنتمّ قالبا صوتيا وفي نفس الوقت قوى صورة معنى الّا أنه رفع «الأقْدَارُ». أما النصب فلا يجوز الّا على سبيل الاقواء واستخدام الشاعر هذا الأسلوب للإيغال قليل على كل حال .

ج - دور الاظهار بعد الاضمار :

إنّ الذي قصدنا من وراء التفريق بين الدور والدّاعي هو بيان الطاقات الدلالية في هذه الظاهرة الأسلوبية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالوزن والقافية أي بهذا الكلام من حيث هو شعر قبل كل شيء من ناحية ، وهذا بحث

- (1) ج 2 ص 30 ، 2 .
(2) ج 1 ص 145 ، 40 .
(3) ج 3 ص 36 ، 1 .
(4) ج 1 ص 42 ، 56 .
(5) ج 1 ص 42 ، 249 .
(6) ج 2 ص 169 ، 25 .

في الدّواعي ، وبيان الطاقات الدلالية المتولدة عنها بصرف النظر عن طبيعة الكلام من ناحية أخرى ، وهذا بحث في الدّور . والقسمان فيما عدا ذلك يلتقيان أكثر ممّا يفرقان .

وعلى هذا الأساس كان استخدام الضمير عائدا على لاحق في « الشوقيات » - عدا ما ذكر - إيجابيا وسلبيا .

.. الدّور الإيجابي :

فقد يأتي لاحكام الصلة بين مطلع البيت ومقطعه وإبراز الطرفين باشباعهما بالدلالة وذلك بتخصيص مترليهما للعنصرين الأصليين في التركيب ، كما في قوله :

وَاسْتَقْبَلَ الرُّضْوَانَ فِي غُرْفَاتِهِمْ بِجَنَانِ عَدْنِ آلِكَ السَّمْحَاءِ (1)

فقد بدأ بالفعل (استقبل) وختم بالفاعل (آلِكَ السّمحاء) وأحلّ المفعول به وبقية العناصر الثانوية بينهما . كما في قوله :

فَتَحْنِيَا فِي مَرَاقِدِهَا يَلْقَظُ مِنْكَ أَعْظُمُهُ (2)

حيث: بين الفعل مطالعا والفاعل مقطعا أيضا فأحكم البيت .

وفي قوله :

— مَنَايَا أَبَا اللَّهِ إِذْ سَاوَرْتِكَ فَلَمْ يَلْتَقَ نَابِيَهُ تُعْبَانُهَا (3)

ناسب بين المطلع والمقطع لتعلق أحدهما بالآخر وكلاهما مسند إليه في جملة مستقلة فزاد الصورة تهويلا .

أو هو يحكم الصلة بين طرفي الصدر فقط فيجعل الفعل مطالعا والفاعل مقطعا للصدر :

— يَسِيرُ عَلَى أَشْلَاءٍ وَإِيدِهِ الْفَتَى وَيَنْسَى هُنَاكَ الْمُرْضِعَ الْأُمُّ وَالْأَبُ (4)

— هَوَى عَنْ أَوْجٍ رَفَعْتِهِ (رِيَاضُ) وَحَازَتْهُ الْقُرُونُ الْخَالِيَاتُ (5)

فيخرج الشطر الأول حلقة محكمة السبك باللغة الشجن .

وقد يوفق في المناسبة بدون أن يكون العنصر الأول مطالعا كما في هذه الحكمة :

— وَلَقَدْ بُدَّاسُ الذُّئْبُ فِي فُلُوكَاتِهِ وَيُهَابُ بَيْنَ قِيُودِهِ الْفَرَعَامُ (6)

(1) ج 1 ص 34 ، 130 .

(2) ج 2 ص 138 ، 14 .

(3) ج 1 ص 262 ، 11 .

(4) ج 1 ص 42 ، 163 .

(5) ج 2 ص 42 ، 13 .

(6) ج 1 ص 225 ، 20 .

فلما حقر شأن الذئب خصه بتركيب عادي . ولما أراد تعظيم شأن الفزعام غير الترتيب فقطع الكلام باسمه ، فلم يكن بد من تعليق الضمير بلاحق .

ومن الامكانيات التي يخلقها الضمير العائد على لاحق : التناظر ، وذلك إذا استخدم الضمير في البيت الواحد في مرتبته الأصلية مرة وفي غير مرتبته مرة أخرى شأنه في هذا البيت :

حَسَنٌ فِي أَوَانِهِ كُلُّ شَيْءٍ وَجَمَالُ الْقَرِيضِ بَعْدَ أَوَانِهِ (1)

فهذا التجويز تبعه في البيت التوازن التالي : في أوانه / كل شيء × القريض / بعد أوانه . ومما يفيدُه أيضا معنى الحصر :

وَتُمُوذَجُ تَحْذَرُ عَلَيْهِ وَكَمْ يَزَلُ بِسَرَاتِهِمْ يَتَشَبَّهُ الْأَقْوَامُ

فإن تقديم الجار والمجرور (بسراتهم) أفاد التخصيص وتعريف المجرور بإضافة الضمير إليه ، خص الضمير بمعنى الحصر .

وقد يجيء الأظهار بعد الاضمار من باب التميم على نمط الایغال غير أن هذا خاص بالمتقطع . والتميم غير مختص بمتزلة معينة ويتضح ذلك في قوله :

كُلُّ ذِي سِقْطَيْنِ فِي الْجَوِّ سَمًا وَاقِعٌ يَوْمًا وَإِنْ لَمْ يُخْرَسْ
وَسَيَلْقَى حَيْنَهُ نَسْرُ السَّمَاءِ يَوْمَ تُطْوَى كَالْكِتَابِ الدَّرْسِ (2)

حيث يمكن الاستغناء عن اللاحق « نسر السماء » من قبل سبق دلالة على معناه بقوله : « كل ذي سقطين : (جناحين) » ولكن الوزن اقتضاه ، فلما جاء قوي به المعنى من حيث أنه أخرج المعنى من العموم (عموم الطير) إلى الخصوص (النسور) ومما فيه الضعيف والقوي إلى القوي دون سواء .

الدور السلبى :

وقد أثر الأظهار بعد الاضمار في التركيب سلبيا في كثير من الحالات ، فلم يتبع « الهدم » الجزئي ، بناء بل صحبه « هدم » في مستوى آخر فكشف عن استسلام الشاعر لقيود مختلفة . وأثر ذلك يظهر في طبيعة التركيب كما يظهر في وقعه ودلالته .

فأهم ما تبع استعمال الضمير العائد على لاحق في مستوى التركيب خرق قاعدة المطابقة بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل والعكس . وإن كانت قاعدة المطابقة لا تخلو من مرونة في التطبيق في قديم الاستعمالات وفي شعر شوقي نفسه كما سنرى (3) .

(1) ج 2 ص 190 ، 15 .

(2) ج 2 ص 171 ، 117 .

(3) انظر باب الجمع .

نتمايش التجوزين مزروعين في تربة واحدة من شأنه أن يخرج الشنوذ إلى التعقيد ويؤكد سلبية أحد التجوزين بالآخر .

فمما جاء في معاملة غير العاقل معاملة العاقل ، قوله :

- صُورُ الْعَمَى شَتَّى ، وَأَقْبَحُهَا إِذَا
نَظَرَتْ بِغَيْرِ عِيُونِهِنَّ الْهَامُ (1)
– وَنَشَرْنَا مِنْ طَيِّهِنَّ اللَّيَالِي
فَلَمَحْنَا مِنَ الْحَضَارَةِ فَجْرًا (2)

فالضمير في « عيونهن » و « طيهن » ، عائد على لاحق وهو في نفس الوقت مطابق على غير وجه المطابقة .
ومما كانت فيه معاملة العاقل معاملة غير العاقل :

- وَأَعِيدَ الْمَجْدُ الْقَدِيمُ ، وَقَامَتْ
فِي مَعَالِي آبَائِهَا الْأَبْنَاءُ (3)
– وَعَلَا الْحَقُّ بَيْنَهُمْ ، وَسَمَا الْفَضْلُ ،
وَنَالَتْ حُقُوقُهَا الضُّعَفَاءُ (4)

ومن سليات استخدام هذه الظاهرة في مستوى الوقع الثقل في التركيب ، كما في قوله :

- بِالْقُطْنِ لَمْ يَرْفَعْ قَوَاعِدَ مُلْكِهِ
فِرْعَوْنُ ، وَالْهَرَمَانِ مِنْ بُنْيَانِهِ (5)

حيث سحب الاظهار بعد الاضمار وتأخير الفاعل عن المفعول ، تغير آخر تمثل في تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كل عناصر الجملة .

ومن آثارها السلبية ، في مستوى الدلالة التباس المعنى ، ففي قوله :

- وَأَتَيْتَ مِنْ مِخْرَابِهِ
بَارُسُطَطَالِيسَ الْعَظِيمِ (6)

يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطب كما يجوز تعليقهما بأرسططاليس ، بصورة تعمي الرسالة في منطلقها .

وقد تكثر المعاني ويضيق البيت عن تحملها جميعا فيتعاظم بعضها والبعض الآخر كما في البيت التالي :

- وَاجْعَلْ وَسِيلَتَكَ الْمَسِيحَ وَأُمَّهُ
وَاضْرَعْ وَسَلْ فِي خَلْقِهِ الرَّحْمَانَا (7)

أراد « واضرع (إلى الرحمان) وسله في خلقه ... » ، فحذف حيث وجب الاثبات ثم أضمر ثم أظهر ، فعلق فعلين بمفعول واحد جاء بعد ضميره .

(1) ج 1 ص 230 ، 20 .

(2) ج 4 ص 66 ، 23 .

(3) ج 1 ص 17 ، 56 .

(4) المصدر نفسه 213 .

(5) ج 1 ص 259 ، 32 .

(6) ج 1 ص 218 ، 2 .

(7) ج 1 ص 278 ، 5 .

وقد يصل به الأمر إلى التعمية البالغة إثر الاظهار بعد الاضمار ، فينغلق البيت إلا على متاؤل لا بكل ، كالتعمية في قوله يمدح الرسول :

— وَإِذَا أَجَرْتَ فَأَنْتَ بَيْتُ اللَّهِ ، لم يَدْخُلْ عَلَيْهِ الْمُسْتَجِيرُ عِدَاءً (1)

هذا إلغاز ، وأقرب الاحتمالات أن نظنه أراد : « لم يدخل على مستجيره عداء » .

2 — ضمير الفصل :

هو ضمير متفصل زائد عن حاجة التركيب في أصله يؤتى به لتقوية اللحمة بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية عادة أو لداع من التركيب خاص أو لغير داع ، وله — مهما اختلف المقتضي — أثر في طبيعة التركيب وليس له — على المشهور — عمل نحوي .

أما اجراء شوقي ضمير الفصل فكان دائما إيجابيا في مستوى المعنى ، فجاء به لتقوية اللحمة بين المسند إليه والمسند ، ببيان أن العلاقة بينهما هي من قبيل علاقة النعت بالمنعوت لا من قبيل علاقة المبتدأ (أو اسم التاسخ) بالخبر . لكتته في مستوى التركيب استجاب في الفصل بالضمير لمقتضيات مختلفة .

وأهم هذه المقتضيات زيادته بسبب زيادة سابقة فيأتي به لمحو أثر سلبي تركه زيادة الألف واللام على الخبر أي تعريفه بأل ، كما يتضح في الأمثلة التالية :

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| — قالوا : الحماية زالت ، قلت : لا عجب | بل كان باطلها فيكم هو العجبا (2) |
| — ولكم نصرتم بالكرامة والهنوى | من كان عندكم هو المخذولا (3) |
| — إن الشجاع هو الجبان عن الأذى | وأرى الجريء على الشرور جباناً (4) |
| — نروم الغاية القصوى ، فنمضي | وأنت على الطريق هو الزمام (5) |

وأسبقية زيادة الألف واللام في مثل هذه الشواهد (العجا — المخذولا — الجبان — الزمام) ليست زمانية ولكنها تعلل زيادة الضمير بينما هو لا يعلل زيادتها .

ومن دواعي زيادة ضمير الفصل احترام الوزن ، وذلك إذا كان دخول الضمير في التركيب كخروجه منه بل ربما كان خروجه أولى واستقامة التركيب بدونه مع تعريف الخبر بالألف واللام أبين كما في الشواهد التالية :

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| — يَا لُطْفَ أَنْتَ هُوَ الصَّيْدَى | مِنْ ذَلِكَ الصَّوْتِ الرَّخِيمِ (6) |
| — وَأَمَّا الشَّرِيرُكَ فَعِلَاتُهُ | هِيَ الشَّرَكَاتُ وَأَقْطَانُهَا (7) |

فالضميران (هو) في الأول و(هي) في الثاني لا حاجة بهما .

- | | |
|-----|------------------|
| (1) | ج 1 ص 34 ، 38 . |
| (2) | ج 1 ص 76 ، 28 . |
| (3) | ج 1 ص 180 ، 62 . |
| (4) | ج 1 ص 278 ، 15 . |
| (5) | ج 4 ص 71 ، 28 . |
| (6) | ج 1 ص 218 ، 14 . |
| (7) | ج 1 ص 262 ، 42 . |

وقد يأتي الشاعر بضمير الفصل لتعديل التركيب بتجنب الثقل كما في قوله :

– إِنِّي أَرَى الشُّورَى الَّتِي اعْتَصَمُوا بِهَا هِيَ حَبْلُ رَبِّكَ ، أَوْ زِمَامَ نَبِيِّكَ (1)

فالضمير (هي) فصل في هذا البيت بين مفعولين فخف الثقل الذي ما كان منه بدّ لو حذف الضمير بسبب ورود المفعول الأول (الشورى) موصوفاً بجمله .

والى جانب طرقة هذا المثال من حيث مجيء ضمير الفصل مجنباً الثقل فيه وفاصلاً بين مفعولين لا بين مستند إليه ومستند كما هو الغالب في استعماله ، ورود الاسم بعد الضمير معرّفاً بالاضافة .

3 – التصرف في المطابقة :

يتصرف الشاعر في المطابقة بين الضمير والمضمر بوجوه ، يهتّمنا منها وجه العموم في هذا المقام (2) .

ومما تصرف فيه استعمال الضمير عائداً على محذوف لا يطابقه تماماً ولكن السياق يدلّ عليه كما توضّح ذلك قصيدة « غاب بولونيا » فإنها تقع في 23 بيتاً تحنّ فيها إلى عهد به مضت في الغرام متكلّماً بضمير المفرد « أنا » تارة وبضمير التثنية والجمع أخرى (نحن) . غير أنّه إذا حسم التزاع في ظاهر التركيب بأن حصر القضية في اثنين هو ومعشوقة واحدة متحدثاً عن هذه باستعمال ضمير المفرد الغائب المؤنث في البيتين التاليين :

12 نُطْفِقِي هَوَى وَصَبَابَةً وَحَدِيثُهَا وَتَرْ عَوْدُ

.....

.....

13 لَيْلِي بِمِضْرٍ ، وَلَيْلُهَا بِالْغَرْبِ ، وَهَوَايَهَا سَعِيدُ (3)

فلأنه بالتوغل في الحديث عن ظروف الغرام دون لذّة الوصل ، وبإعادة الضمير على غير معيّن ، وسّع الغرام في واحدة إلى الغرام في المرأة بصفة عامّة .

ومما عمد إليه الشاعر أيضاً مطابقة الفعل للفاعل رغم ورودهما على ترتيب أصلي كما في قوله :

– يَقُولُ الْآخَرُونَ إِذَا تَلَوْهَا كَذَلِكَ فَلْيَلِدَنَّ الْأَمْهَاتُ (4)

هذا تصرف ولكنه في « الشوقيات » نادر .

(1) ج 1 ص 163 ، 66 .

(2) يتصرف في المطابقة على وجه الخصوص في حالات أخرى ، انظر أبواب الجمع والتثنية والتذكير . وقد يزيد ضمير المطابقة بغير موجب ، انظر باب الزيادة المجردة .

(3) ج 2 ص 27 .

(4) ج 3 ص 42 ، 18 .

4 - وفرة الضمائر في السياق :

لا يولد الأسلوب الواحد كلّ الطاقات الدلالية في القصيدة . ولكن من الأساليب ما تكون مساهمتها في الدلالة أوفر من مساهمة غيرها في سياقات دون أخرى .

فارتأينا لحصر أثر الضمير في الدلالة أن نتخطاه في سياقين يجري فيهما بوفرة :

السياق الأول :

القسم الأول (9 أبيات) من قصيدة « تكريم » (تقع في 37 بيتا) ، التي قالها بمناسبة تكريم جمع من الوطنيين إثر عودتهم إلى مصر :

- | | |
|--|---|
| 1 وَطَنٌ يَرْفُ هَوًى إِلَى شُبَّانِهِ | كَالرَّوْضِ رِفْتُهُ عَلَى رِيحَانِهِ |
| 2 هَمْ نَظَمُ حَلِيَّتِهِ وَجَوْهَرُ عِقْدِهِ | وَالْعِقْدُ قَيْمَتُهُ يَتِيمُ جُمَانِهِ |
| 3 يَرْجُو الرَّبِيعَ بِهِمْ وَيَتَأَمَّلُ دَوْلَةَ | مِنْ حُسْنِهِ وَمِنْ اعْتِدَالِ زَمَانِهِ |
| 4 مَنْ غَابَ عَنْهُمْ لَمْ يَغِبْ عَنْ سَمْعِهِ | وَضَمِيرِهِ وَقُوَادِهِ وَلِسَانِهِ |
| 5 وَإِذَا أَنَا مُبَشِّرٌ بِقُدُومِهِمْ | فَمِنْ الْقَمِيصِ وَمِنْ شَذَى أُرْدَانِهِ |
| 6 وَلَقَدْ يَخْصُ النَّافِعِينَ بِعَطْفِهِ | كَالشَّيْخِ خَصَّ نَجِيَّةً بِحَنَانِهِ |
| 7 هَبَّاتٌ يَنْسَى بَذْلَهُمْ أَرْوَاحَهُمْ | فِي حِفْظِ رَاحَتِهِ وَجَلْبِ أَمَانِهِ |
| 8 وَقَفُّوا لَهُ دُونَ الزَّمَانِ وَرَيْبِهِ | وَمَشَتْ حَدَاثَتُهُمْ عَلَى حَدَثَانِهِ |
| 9 فِي شِدَّةٍ ثَقَلَتْ أَنَاةُ كُهُولِهِ | فِيهَا ، وَحَكْمَتُهُمْ إِلَى فِتْيَانِهِ (1) |

فهذه القطعة تزخر بالضمائر . وتفسر هذه الوفرة ثلاثة عوامل :

— القافية . فقد تخير الشاعر قافية بالغة الثراء . أهم عناصرها من الناحية الأسلوبية : الوصل وهو ضمير متصل .

— ختام الصدور — ما عدا صدر البيت الثالث — بضمائر متنوعة على وجه التصريح في الطالع وعلى غير وجه التصريح في بقية الأبيات .

— الاختصار على ذكر المتعلقين الرئيسيين (الوطن والوطنيين : الشبان) ، بهذه الضمائر مرة واحدة وذلك في الطالع ، وهذان المتعلقان هما محور القطعة . أما بقية المتعلقات (الروض — العقد — القميص — الشيخ ...) التي عادت عليها ضمائر في هذه الأبيات ، فهي عناصر واصفة لا موصوفة ، هي نفسها متعلقة بالمحور : الوطن والوطنيين .

والملاحظ أن كل هذه الضمائر تدلّ على الغيبة ممّا يصنع على القطعة طابعاً قصصياً ، يقتصر دور الشاعر فيها مبدئياً على الرواية دون المعاناة . فالقطعة هي قصة معاملة الوطن الوطنيين على وجه العموم . وإذا صرفنا النظر عن العائد من هذه الضمائر على العناصر الواصفة لاحظنا أن أكثر الضمائر تدلّ على الافراد وتعلّق بالوطن الموصوف . فالقطعة ليست وطنية بالدرجة الأولى وإنما هي اجتماعية تبحث في سموّ معنى الوطن وفي الاعتراف بجميل الوطنية . والاضمار يلازم في هذا السياق التعريف ، تعريف المضاف في كل حالة بارجاعه إلى أحد القطبيين : الوطن أو الوطنيين .

فالشاعر إن لم يذكر الوطن والوطنيين (الشبان) إلا مرة واحدة وذلك في الطالع ، فإنه أحضرهما في كل شطر من هذه الأبيات .

فالاضممار جنبه التكرار ، وفي نفس الوقت قوى اعتماده على الإيحاء . وهكذا خرج الشاعر بالحدث العابر (تكريم بعض الوطنيين) إلى معنى الوطن والاشادة بالوطنية . فإذا بالوطن كائن حيّ (مشخص : سمعه ضميره ، فؤاده ، لسانه) وهو كائن نبيل المشاعر (عطفه) وهو كائن جميل (حليته ، عقده) وحاجته تنحصر في السلام (راحته ، أمنه) ، وعوامل جلبها إليه أبنائه (شبانه ، كهوله ، فتيانه) . وإذا بالوطنية تتركز أساساً على الفداء (بذلهم أرواحهم) .

أما قمة الوجد بين الوطنيين ووطنهم فقد جسّمه في الرجوع إليه والعيش فيه (قلوبهم) .

السياق الثاني :

القسم الأخير (12 بيت) من قصيدة « أبو الهول » (تقع في 89 بيتاً) . وهذا القسم هو بمثابة النشيد الوطني الرمزي ، قدّم له الشاعر بقوله : « ثمّ انشق صدر أبي الهول عن فتى وفتاة ، مثلاً أمامه وأنشدا هذا النشيد » :

78 اليَومَ نَسُودُ بِوَادِينَا وَنُعِيدُ مَحَاسِنَ مَاضِينَا

79 وَيَشِيدُ الْعِزَّ بِأَيْدِينَا وَطَنَ نَفْدِيهِ وَيَقْدِرِينَا

80 وَطَنَ بِالْحَقِّ نُؤَيِّدُهُ وَبِعَيْنِ اللَّهِ نُشَيِّدُهُ

81 وَنُحَسِّنُهُ ، وَنُزَيِّنُهُ بِمَآثِرِنَا وَمَسَاعِينَا

82 سِرُّ التَّارِيخِ وَعُنْصُرُهُ وَسَرِيرُ الدَّهْرِ وَمَنِيرُهُ

83 وَجِنَانُ الْخُلْدِ وَكُوثرُهُ وَكَفَى الْآبَاءُ رِيَاحِينَا

84 نَتَّخِذُ الشَّمْسَ لَهُ تَاجًا وَضُحَاهَا عَرْشًا وَهَاجًا

85 وَسَمَاءَ السَّوْدَدِ أَبْرَاجًا وَكَذَلِكَ كَانَ أَوَّلِينَا

• • • • •

86 الْعَصْرُ يَرَاكُمْ ، وَالْأَمْسُ وَالْكَرَنُ يُلْحِظُ ، وَالْهَرَمُ

87 أَبْنِي الْأَوْطَانَ الْأَهْمَمُ كِبَاءِ الْأَوَّلِ يَبْنِيْنَا ؟

• • • • •

88 سَعْيًا أَبَدًا ، سَعْيًا سَعْيًا لِأَثِيلِ الْمَجْدِ وَالْعَلْيَا

89 وَلَنَجْعَلَ مِصْرَ هِيَ الدُّنْيَا وَلَنَجْعَلَ مِصْرَ هِيَ الدِّينَا (1)

وبلخص دور الضمائر في بناء هذه القصيدة الملاحظتان الآتيتان :

— وفرة استخدام ضمير المتكلم الجمع (نحن : الشباب المصري) وضمير المفرد الغائب (هو : الوطن) بالتناوب بصور التفاعل بين الوطن وبنيه . وهذه الفكرة — وهي محور النشيد — نجدها مجملة في آخر بيت 79 « تقديه ويفديننا » والتصدير في هذا التركيب قوى صورة التفاعل الذي سيتبلور في بقية الأبيات .

— لم يشذ إلا بيت 86 فقام على التفات ، من حيث كان الحديث فيه بضمير المخاطب المذكر الجمع . وهذا الالتفات يكشف عن حقيقة الفتى والفتاة فيبين أنهما ليسا إلا ممثلين للشباب المصري كافة .

إنّ الضمير يساهم بقسط لا بأس به في شعرية القصيدة في « الشوقيات » ، دلّ على ذلك المثالان الأخيران ، ومظاهر التصرف المختلفة التي عمد إليها الشاعر في استعماله .

ويحتفظ الضمير العائد على لاحق من بين استعمالات الضمير بطابع مميز لشعر « الشوقيات » . فقد وجد فيه الشاعر نافذة تهوّن عليه خطب القطع في البيت ، إلى جانب كونه قد يجري في شعره لبُجْنَبَه ثَقَلَا أو يعزّز فيه موسيقى أو يثري معنى عن طريق الإيغال ، وقلّما كان دوره سلبياً .

الفصل الرابع الجمع والتثنية

١ - المطابقة بين الجمع والمجموع :

لم تتم المطابقة بين الجمع والمجموع في « الشوقيات » على الوجه المشروط في اللغة دائما . فإن القواعد تفصل بين العاقل وغير العاقل ، وتنص على وجوب معاملة هذا غير معاملة ذاك في تقدير الجنس والعدد فيما تجاوز منهما الواحد وملخص الاتجاه في هذه الحالة أن يخصر العاقل بصيغ مختلفة باختلاف عدده أفرادا وتثنية وجمعا وباختلاف جنسه تذكيرا وتأنثا ، بينما يلزم غير العاقل - إذا تجاوز الواحد - الأفراد والتأنيث فلا يتعداهما .

ولئن مني هذا القانون ببعض الخرق في قديم الاستعمالات ، بسبب التحول قبل ثبوت القواعد فإن التزعة اليوم فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء هي إلى احترامه أكبر . لكن شوقي تصرف تصرف القدماء ، لا رغبة في تحويل الثابت أو استجابة لمحول ، وإنما إحياء للتقديم باحترام ما كان عليه من تحول في الأصل . والمتنظر في المطابقة بين الجمع والمجموع أن يترع غير العاقل في الاستعمال إلى الجري على قانون العاقل ، وأن تخرج أحكامه من التصلب إلى المرونة . غير أن شوقي لم يقتصر على هذا بل وصل أحيانا إلى حمل العاقل على غير العاقل كما سرى .

أ - معاملة جمع غير العاقل :

فقد عامل الشاعر جمع غير العاقل معاملة العاقل كثيرا ، كما في الأبيات التالية :

- نَظَمَ الْهَيْلَالَ بِهِ مَمَالِكَ أَرْبَعًا	أَصْبَحْنَ لَيْسَ لِعِقْدِهِنَّ نِظَامُ (1)
- كَأَنَّهَا تَحْتَ لَأْلَاءِ الْفُحْصَى ذَهَبًا	كُنُوزُ (فِرْعَوْنَ) غَطَيْنَ الْمَوَازِينَا (2)

(1) ح 1 - 30
(2) ح 2 - 30

همم ذَهَبْنِ يَرْمُنْ كُلَّ مَرَامٍ (1)
جَبِينِكَ ، أَمْ سَتَرْتَهُ بِحِجَابٍ ؟
حَيَاةُ بَتُولٍ فِي الصَّلَاةِ كَعَابٍ (2) ؟

- فِي كُلِّ حَاضِرَةٍ وَكُلِّ قَبِيلَةٍ
- وَوَيْحَ السَّوَافِي هَلْ عَرَضَ عَلَى الْبَلِي
وَهَلْ صُنَّ مَاءٌ كَانَ فِيهِ كَأَنَّهُ

فهذه الجموع (ممالك - كنوز - همم - السواقي: (الرياح)) كلها من غير العاقل ، وقد استعمل لها الشاعر جمع المؤنث . ولم يخف ما نتج عن ذلك من تشخيص للجامد (مثل : كنوز) أو للمعنى المجرد (مثل همم) قوى صورة الإيحاء .

وكثيرا ما جمع الشاعر مظهر الثبوت ومظهر التحول في السياق الواحد فعامل جمع غير العاقل معاملة غير العاقل حيناً ومعاملة العاقل حيناً آخر ، بحيث فقدت ضماثر المطابقة دورها الرئيسي وهو النيابة عن المضمرات تنبيها وتذكيرا كما في قوله :

-- كَادَتْ عِيُونُ قَوَافِينَا نُحَرَكَهْ
وَكِدْنُ يَوْقِظُنْ فِي التُّرْبِ السَّلَاطِينَا (3)
- ثلاثُ عقائد

قَعَدْنُ فَكُنْ الْأَسَاسَ الْمَتِينُ
- نَحْنُ النِّيَامُ إِذَا اللَّيَالِي سَالَمَتْ
- سَطُورٌ لَا يُحِيطُ بِهِنَ رَسْمُ
إِذَا قُرِئَتْ جَمِيعًا فَهِيَ نَظْمُ
- تُكَلُّ الرِّجَالُ مِنَ الْبَنِينَ ، وَإِنَّمَا
يَجْزَعُنَ لِلْعَلَمِ الْكَبِيرِ إِذَا هَوَى
وَقَامَ عَلَيْهَا الْبِنَاءُ الْمَشِيدُ (4)
فَإِذَا وَثَبْنَ فَتَحْنُ غَيْرُ نِيَامٍ (5)
وَلَا يُحْصِي مَعَانِيَهُنَّ عِلْمُ
وَأَنْ قُرِئَتْ فَرَادَى فَهِيَ نَثْرُ (6)
تُكَلُّ الْمَمَالِكُ فَقَدْ هَا الْعُلَمَاءُ
جَزَعُ الْكَتَابِ قَدْ فَقَدْنُ لِيَوَاءَ (7)

فقد نوع الضمير العائد على الجموع (عيون - عقائد - الليالي - سطور - الممالك) فأفقدته قيمته النحوية ، لكنه لم يحمله طاقات دلالية جديدة ، إلا أنه نزع في ذلك نزعة تقليدية كان يسير عليها شعراء العربية .

ب - معاملة جمع العاقل :

وقد عامل الشاعر العاقل معاملة غير العاقل غير أننا لم نلاحظ غلبة ذلك في شعره إلا إذا كان الجمع مقطعا ، ونسوق لذلك هذه الأبيات المتفرقة في قصيدة واحدة :

- (1) ج 4 ص 17 ، 7 .
- (2) ج 3 ص 29 ، 42 - 43 .
- (3) ج 2 ص 104 ، 17 .
- (4) ج 3 ص 66 ، 10 .
- (5) ج 4 ص 17 ، 20 .
- (6) ج 2 ص ، 40 ، 45 - 46 .
- (7) ج 3 ص 9 ، 3 - 4 .

- 56 وَأَعِيدَ الْمَجْدُ الْقَدِيمُ ، وَقَامَتْ
فِي مَعَالِي آبَائِهَا الْأَبْنَاءُ
- 156 فَعَشِقْنَاكَ قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ الرَّسُلُ
وَقَامَتْ بِحُبِّكَ الْأَعْضَاءُ
- 159 حَجَّنَا فِي الزَّمَانِ سِحْرًا بِسِحْرِ
وَاطْمَأْنَنْتُ إِلَى الْعَصَا السُّعْدَاءُ
- 163 فَرَأَى اللَّهَ أَنْ يَعْقُ ، وَلِلَّهِ تَقِي لَا لِغَيْرِهِ الْأَنْبِيَاءُ
- 213 وَعَلَا الْحَقُّ بَيْنَهُمْ وَسَمَا الْفَضْلُ ،
وَنَالَتْ حَقَّقَهَا الضُّعَفَاءُ (1)

فالأبناء والرسول والسعداء والأنبياء والضعفاء من العاقل ولكن الشاعر استعمل لها المفرد المؤنث وهذا يطابق جمع غير العاقل ، وقد وقعت هذه الجموع مقاطع ما عدا جمع « الرسل » (2) .

وإذا لاحظنا في ظاهرة تنوع الضمير التي سبق درسها نزعة الضمير إلى فقدان دوره النحوي الرئيسي وهو التنبيه والتذكير ، فإننا نلاحظ في هذا المقام نزعة العدد إلى فقدان قيمته .

ولم نر الشاعر نوع الضمير في معاملة العاقل الا نادرا كما في قوله :

– رَاعَ الظَّلَامُ بِهَا أَوَانِسَ تَرْتَمِي مِثْلَ الطَّبَاءِ مِنَ الرَّبَى يَهُوِينَا (3)

فوصف « الأوانس » بقوله « ترتمي » ثم بقوله « يهوينا » وناسب ذلك السياق من قبل تشبيهه الأوانس (العاقل) بالطباء (غير العاقل) فقوى الصورة المشتركة بين الكائنين . وليس التركيب بمجوز اعتبار « ترتمي » متعلقا بالطباء « ويهوينا » متعلقا بالأوانس .

ج – معاملة اسم الجمع :

قد صحبت المرونة معاملة الشاعر اسم الجمع غير أنها كانت متفاوتة الأثر بحسب اختلاف مظاهره . فكانت معاملته اسم الجمع الذي للعاقل معاملة جمع العاقل المذكور أغلب في شعره ، وشواهد ذلك كثيرة ، منها قوله :

– وَإِذَا الشُّعُوبُ بَنَوْا حَقِيقَةَ مُلْكِهِمْ
– وَشُعُوبٌ يَمْنَحُونَ آيَةَ عِيسَى
جَعَلُوا الْمَآئِمَ حَائِطَ الْأَفْرَاحِ (4)
ثُمَّ يُعْلُونَ فِي الْبَرِّيَّةِ شَانَهُ (5)

(1) ج 1 ص 17 .

(2) ما لم يرد فيه الجمع مقطعا كذلك : ج 1 ص 262 ، 9 .

(3) ج 2 ص 139 ، 13 .

(4) ج 2 ص 153 ، 14 .

(5) ج 1 ص 248 ، 14 .

- أَقْعَدْتُ جَيْلًا لِلْهَوَى
إِذَا مَا جَاءَهُ طُلَّابُ حَقِّ
أَعْمَى هَوَى الْوَطَنِ الْعَزِيزِ عِصَابَةً
- (عصابة) خدعوا حمى الوطن العزيز فبوركوا
- بِذَلِ الْجُهُودِ الصَّالِحَاتِ عِصَابَةً
- وَعِصَابَةً بِالْخَيْرِ أَلْفَ شَمْلُهُمْ
وَأَقْعَسْتُ جَيْلًا أَخْرَيْسَ (1)
يقول : عِصَابَةٌ خَرَجُوا وَشَقُّوا (2)
مُسْتَهْتِرِينَ إِلَى الْجَرَائِمِ سَارُوا (3)
خدعاً ، وبورك في الحمى من سيّد (4)
لَا يَسْأَلُونَ عَنِ الْجُهُودِ جَزَاءَ (5)
وَالْخَيْرُ أَفْضَلُ عُصْبَةٌ وَرِفَاقَا (6)

« فالشعوب » في الأول والثاني جمع اسم الجمع « شعب » و« الجيل » في الثالث و« العصابة » في باقي الأمثلة عوملت كلها معاملة جمع العاقل المذكور .

لكن الشاعر عامل اسم الجمع الذي للعاقل معاملة المفرد المذكور أيضا :

- وَأَسْتَبِكَ هَذَا النَّاسَ دَمْعًا أَوْ دَمًا
فَالْيَوْمُ يَوْمٌ مَدَامَعٍ وَدِمَاءٍ (7)
كما عامله معاملة المفرد المؤنث :

- وَالطَّيْرُ أَقْعَدَهَا الْكَرَى
وَالنَّاسُ نَامَتْ وَالْوُجُودُ (8)
« فالناس » في البيتين على غير وجه المعاملة المتشطر .

ولم تخل معاملة اسم الجمع الذي لغير العاقل من مرونة في أشعار « الشوقيات » . هكذا فقد أدرجت « الطير » في صدر البيت السابق مثلاً في باب المفرد المؤنث ، بينما أدرجت « الخيل » في البيت التالي في باب جمع العاقل المؤنث :

- وَأَطْلُبُوا بِالْعَبَقَرِيَّاتِ الْمَدَى
ليس كل الخيل يشهدن الرهانا (9)

د - معاملة اسم الجنس الجمعي :

أما اسم الجنس الجمعي فقد عومل معاملة جمع العاقل المؤنث :

- وَتُخْرِجُهَا : (الأموال) فَتَكْسِبُ ثُمَّ تَأْوِي
وَأَعْجَبُ : كيف طوى ذكر كُنْ : (التخيل)
رُجُوعَ النَّحْلِ قَدْ حُمِّلْنَ زَادًا (10)
وَلَمْ يَحْتَفِلْ شُعْرَاءُ الْعَرَبِ (11)

- (1) ج 2 ص 95 ، 59 .
(2) ج 2 ص 74 ، 32 .
(3) ج 2 ص 164 ، 10 .
(4) ج 4 ص 24 ، 23 .
(5) ج 4 ص 49 ، 27 .
(6) ج 4 ص 80 ، 1 .
(7) ج 3 ص 5 ، 3 .
(8) ج 2 ص 27 ، 14 .
(9) ج 2 ص 188 ، 2 .
(10) ج 4 ص 14 ، 45 .
(11) ج 4 ص 64 ، 16 وما يليه من الأبيات حتى بيت 21 ، آخر القصيدة .

فيتضح أن معاملة الشاعر غير العاقل، معاملة العاقل أكثر من عكس ذلك من قبل أن ضمائر العاقل عديدة بينما ضمير غير العاقل واحد . وفي هذا المظهر نزعة من نزعات الشاعر في البحث عن نوافذ جديدة للتعبير . كما يتضح أن معاملته غير العاقل معاملة العاقل لم تخرج به عن ضمير المؤنث (1) . فالنوافذ التي فتحتها هي في باب العدد دون باب الجنس .

وقد أثر هذا اللون من التصرف في المطابقة – بصرف النظر عن أثره في احترام الوزن – من ناحيتين في شعرية القصيدة . فمعاملة غير العاقل معاملة العاقل آلت إلى التشخيص فولدت صورا مرئية ، أما معاملة العاقل معاملة غير العاقل فقد مكنته في الغالب من حسن التقطع بالجمع فأثرت الصور المسموعة وقوت الدلالات المفهومة .

أما تنويعه الضمير العائد على أنجمع في حالات أخرى فقد دلّ بوضوح على التزام الشاعر بالجانب المرن الذي صحب القضية في طور العربية الأول قبل ما لها إلى التقييد النسبي غير آبه بما آلت إليه من ثبوت في نظر المحدثين أو عملهم .

2 – التصرف في الجموع :

تصرف الشاعر كثيرا في استخدام الجموع وشمل تصرفه الدال والمدلول معا .

أ – التصرف في الدال :

أما تصرفه في الدال فكان بتعويض صيغة في الجمع بأخرى أكثر مما كان بتحويل صيغة الجمع الواحدة . وكل ذلك بدون الخروج عن مادة الصوغ الأصلية .

– احلال النادر محل المطرد :

وكان هذا التصرف باحلال النادر محل المطرد في الاستعمال الحديث ، كثيرا .

– أرؤس بدل رؤوس :

– أَرَى طَيَّارَهُمْ أَوْفَى عَلَيْنَا وَحَلَّقَ فَوْقَ أَرُوسِنَا وَحَامَنَا (2)

– ذِكْرَة بدل ذُكُور :

– الْمُلْكُ لِلنَّاسِ فِي الدُّنْيَا سُبُورٌ ، لَا لِلذِّكْرَةِ (3)

(1) لم يعامله معاملة الذكر الا في النادر وذلك في مقام التمثيل وقد أورد المنوت مقطعا (ج 1 ص 208 ، 10) :
خَطَبَتْ فَكَبَّتْ خَطْبَهَا لَا حَطْبَهَا أَصْبَحَتْ إِلَى مَصَائِبِنَا أَنْظَرْنَا
« ان » « ما » « ان » والوجه أن يفوت « اتينا العظيمة أو العظائم » .

(2) ج 1 ص 221 ، 14 .

(3) ج 1 ص 145 ، 22 .

– أَرَجِلٌ بَدَلَ رِجَالٍ :

– إِفْرِيقِيَا مَهْدُ الْأَسُودِ وَلَحْدُهَا ضَجَّتْ عَلَيْكَ أَرَاغِيلًا وَنِسَاءً (1)

– أَجْبَالٌ بَدَلَ جِبَالٍ :

– قَدَرٌ بِالْمُدْنِ الْوَى وَالْقُرَى وَدَهَا الْأَجْبَالُ مِنْهُ مَا دَهَا (2)

– أَمْلَاكٌ بَدَلَ مُلُوكٍ :

– أَسْدَى إِلَيْنَا (أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ) يَدًا جَلَّتْ كَمَا جَلَّ فِي الْأَمْلَاكِ مُسْنِدُهَا (3)

فالجموع المستخدمة في هذه السياقات مثبتة في معاجم اللغة ولكن ليس لها في الشُّيُوع حظ الصيغ التي تستخدم عادة لأداء المعاني المذكورة .

– إِحْلَالُ النَّابِيِ مَحَلَّ الْمُمْكِنِ :

ومن وجوه تصرف شوقي في الجموع من حيث البنية الدالة أن يأتي بصيغة من الجمع يليق بالساق غيرها من نفس مادتها . وقد لاحظنا أن أكثر ما كان ذلك باستعمال جمع القلة بدل جمع الكثرة في الأسماء التي تجمع على صيغتين فأكثر :

– دَوْلَاتٌ بَدَلَ دُوَلٍ :

– وَدَاوٍ بِهِ الدَّوَلَاتُ فِي كُلِّ دَائِيهَا

– أَيُّ الصَّغَائِرِ فِي الْإِسْلَامِ فَاشِيَةٌ

– الْمُلْكُ وَالْدَّوَلَاتُ مَا يَبْنِي الْفَنَاءَ

– شَجَرَاتٌ بَدَلَ أَشْجَارٍ :

– آوِي إِلَى الشَّجَرَاتِ ، وَهِيَ تَهْزُنِي

– صَخَرَاتٌ بَدَلَ صُخُورٍ .

– وَالذَّرُّ وَالصَّخَرَاتُ مِمَّا كَوَّرَتْ (الطينة)

وَالْفَيْلُ مِمَّا صَوَّرَتْ ، وَالْخِرْنَقُ (8)

(1) ج 3 ص 17 ، 13 .

(2) ج 3 ص 174 ، 34 . انظر كذلك ج 1 ص 59 ، 47 و ص 17 ، 22 . مع الملاحظ أن امكانية دخول هذه الصيغة في شعر شوقي من العامة ليست مستبعدة .

(3) ج 1 ص 286 ، 7 ، وانظر كذلك ج 4 ص 61 ، 15 و ص 106 ، 8 .

(4) ج 1 ص 42 ، 4 . وانظر ص 17 ، 185 .

(5) ج 1 ص 211 ، 23 .

(6) ج 1 ص 226 ، 22 .

(7) ج 2 ص 33 ، 32 .

(8) ج 2 ص 64 ، 91 .

فحتى إن لم تكن القلة ملازمة لهذه الجموع في معانيها ، فإنها ثابتة في حفظها من الاستعمال عند العرب .

– احلال الشخصي محلّ المشترك :

وقد يأتي الشاعر بالصيغة لم تثبت المعاجم وإتّما جوزها تصرفه في اللغة كما في الجموع التالية :

– نَسَائِم بدل أنَسَام :

– وَحَمَى النَّسَائِمَ أَنْ تَرُوحَ وَأَنْ تَجِي

– كُنَّا مِنْ الدُّنْيَا بِهِمْ فِي رَوْضَةٍ

حَذَرًا وَخَوْفًا أَنْ يُرَاعَ وَيُدْعَرَ (1)

مَرُّوا بِهَا كَنَسَائِمِ الْأَسْحَارِ (2)

– أَخْصَام بدل خُصُوم :

– بطلَ الشُّرُقَ ، قَدْ بَلَّتْكَ الْمَعَالِي وَرثَاكَ الْوَلِيُّ وَالْأَخْصَامُ (3)

ومما تصرف الشاعر في داله ما كان باستغلال الامكانيات البنيوية :

– إثر تغيير الصيغة الواحدة كما في قوله :

– لَقَدْ كَانَ الَّذِي حَذَرَ الْأَوَالِي

وَخَافَ بَنُوزَمَانِكَ أَنْ يَكُونَا (4)

فجمع أول على أوالي والوجه أوائل .

– وإثر الجمع بين الصيغتين في السياق الواحد : مثل :

– جمعه شِبْل على أَشْبَال ثم على شُبُول وكلاهما يجوز :

– لَيْنَمَ أَبُو الْأَشْبَالِ مِلْءَ جَفُونِهِ

لَيْسَ الشُّبُولُ عَنِ الْعَرِينِ بَنُومٍ (5)

– وجمعه يَقِظ على أَيْقَاط ثم على يَقْظَى في قوله :

– كَانَ الرَّاqِدِينَ بِكُلِّ قَاعٍ هُمُ الْأَيْقَاطُ وَالْيَقْظَى النَّيَامُ (6)

على أن « أَيْقَاط » هو الجمع الوحيد لـ « يَقِظ » في اللغة ، أما « يَقْظَى » فهو مؤنث « يَقِظ » ، مفرد

(جمعه يَقَاطَى) ، عامله شوقي هنا معاملة الجمع أيضا (7) .

(1) ج 2 ص 33 ، 5 .

(2) ج 3 ص 76 ، 6 وانظر ج 2 ص 33 ، 5 .

(3) ج 3 ص 142 ، 8 .

(4) ج 1 ص 266 ، 75 . وتفسير هذه الصيغة كثير في كلام العرب ، انظر إبراهيم السامرائي « من معجم المتنبي » ص 35 .

(5) ج 2 ص 187 ، 26 .

(6) ج 4 ص 71 ، 21 .

(7) وفي هذا وجه من تصرفه في المدلول أيضا على ما سنبين اثر هذا .

ب - التصرف في المدلول :

وقد يتصرف الشاعر في الجمع من حيث مدلول الصيغة لا من حيث دلالتها ، فيحل صيغة محل آخر
لا تستويان في الدلالة على العدد .

- بين الافراد والجمع :

فقد يستعمل الجمع حيث نتظر المفرد :

- « رأس الرجال » بدل « رأس رجل » في وصف أبي الهول :

- وَمَا رَأَوْهُمْ غَيْرُ رَأْسِ الرَّجَالِ عَلَى هَيْكَلٍ مِنْ ذَوَاتِ الظُّفُرِ (1)

- « ثوان » بدل « ثانية » : حيث لا يبرر استعمال الجمع إلا الوزن والقافية :

- قَضَاءٌ ، وَمِقْدَارٌ ، وَآجَالُ أَنْفُسٍ إِذَا هِيَ حَانتْ لَمْ تُؤَخَّرْ ثَوَانِيَا (2)

كما قد يستعمل المفرد حيث نتظر الجمع :

- « رأس الجدول » بدل « رؤوس الجداول » حيث يقتضي السياق التعميم :

- وَحَمَلْتُهُ فَوْقَ الْعُيُورِ ، وَفَوْقَ رَأْسِ الْجَدُولِ (3)

فالشاعر لا يقصد جدولا بعينه وإنما كل جداول الدنيا .

وقد اتفق له أن يستعمل المفرد حيث نتظر الجمع والجمع حيث نتظر المفرد في بيت واحد فقال :

- فِي الثَّرْبِ فَوْقَ (بَنِي سُوَيْفٍ) يَتِيمَةٌ وَمِنْ الْجَوَاهِرِ زَيْفٌ وَصِحَّاحٌ (4).

فالمتظر أن يقول زَيْفُونَ وصحيح من قبل أنه أراد الإشارة إلى ندرة الخالص من كل شيء ، أو على الأقل أن يقول زَيْفٌ وصحيح .

- بين الثنية والجمع :

وقد أورد شوقي الجمع حيث كنا نتظر المثني وذلك في مقام المقطع :

- الرَّحْمَاءُ بَدَلَ الرَّحِيمَانِ :

- وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ هَذَا فِي الدُّنْيَا هُمَا الرَّحْمَاءُ (5)

(1) ج 1 ص 132 ، 15 .

(2) ج 4 ص 55 ، 5 .

(3) ج 1 ص 176 ، 18 .

(4) ج 3 ص 51 ، 7 .

(5) ج 1 ص 34 ، 32 .

– الأَحْدَاقُ بدلَ الحَدَقَتَيْنِ :

هَاتِ اسْقِنِيهَا ...

– صِرْفًا مَسْلُطَةً الشُّعَاعُ ، كَأَنَّمَا مِنْ وَجْنَتَيْكَ تُدَارُ وَالْأَحْدَاقُ (1)

– الْأَرْجُلُ بدلَ الرَّجْلَانِ :

– تَقَسَّمْ بَيْنَهُمَا قَلْبُهُ وَخَانَتْهُ عَيْنَاهُ وَالْأَرْجُلُ (2)

كما يورد المتن حيث نتظر الجمع :

– يَدَيْنِ بدلَ أَيْدِي :

– مِنْ عَادَةِ الذِّكْرِى تَرْدُ مِنْ النَّوَى مَنْ لَا يَدَيْنِ لَنَا بِطَيِّ غِيَابِهِ (3)

أراد مَنْ « لَا أَيْدِي لَنَا » أو مَنْ « لَا يَدَ لَنَا » وهذا تعبير جاهر ، فلمَّا لم يستقم له الوزن ثنى يد ، فقال يَدَيْنِ ، والمقام يقتضي الجمع ، ولعلَّ الافراد أولى لأنَّه قالب جاهر ، أما الثنية فلا .

ج – مثال من مظاهر التصرف في المدلول : استعمال المفرد والجمع من مادة : « وطن » (4) .

– دلالة المفرد : وطن :

تنوعت دلالات لفظ « وطن » مفردا في « الشوقيات » بدون أن تساوى نسبة الأهمية فيها . فقد استعمل الشاعر مفرد المادة 39 مرة في كامل الديوان لم يبدلَ إلاَّ في حالتين منها على معنى مادِّي واضح هو معنى الاطار الكائني :

– يُلْجَأُ إِلَيْهِ وَيُقَامُ فِيهِ :

– وَابْتَهَجَتْ بِالْوَطَنِ الْكَرِيمِ وَمَوْئِلِ الْعِيَالِ وَالْحَرِيمِ (5)

– أو هو الاطار العام الذي يرجع إليه :

– جَعَلْتُهَا شِعْرًا لِنَلْفِيتِ الْفِطْنَ وَالشُّعْرُ لِلْحِكْمَةِ مُذْ كَانَ وَطَنُ (6)

مع الملاحظ أن كلاً من الاستعمالين جرى في حكاية معدة للأطفال . فلمَّا استعان الشاعر بالحيوان في مخاطبة الأطفال ، لم يكن له بدٌّ من التجسيم .

(1) ج 2 ص 77 ، 7 .

(2) ج 3 ص 144 ، 17 .

(3) ج 3 ص 33 ، 33 .

(4) انظر الثبت الذي أعددناه في الفهارس .

(5) ج 4 ص 142 ، 2 .

(6) ج 4 ص 125 ، 4 .

وقد دلّ اللفظ — فيما عدا ذلك — على معنى مجرد هو — في أغلب الحالات — معنى البلاد يرتبط بها الإنسان مادياً وروحياً ، وقد قصد بالبلاد عادة مصر (25 مرة) :

- وَيَا وَطَنِي لَقَيْتُكَ بَعْدَ يَأْسٍ كَأَنِّي قَدْ لَقَيْتُ بِكَ الشَّبَابَا (1)
 — وَطَنِي لَوْ شُغِلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَازَعْتَنِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي (2)
 — رَضِينَا فِي هَوَى الْوَطَنِ الْمُفَدَى دَمَ الشُّهَدَاءِ وَالْمَالِ الْمُطَاحَا (3)

وقد أوجب السياق حصر معنى البلاد في سوريا في سياقين ، منهما قوله يرثي زعيما سوريا :
 — وَلَوْ أَنَّ مَقْدُورًا يُرَدُّ لَرَدَّهَا بِحَيَاتِهِ الْوَطَنُ الْمَرُوعُ الْمُشْفِقُ (4)

وفي اليمن ، في البيت التالي حيث يرثي نجل إمام اليمن :

- فَتَى كَأَسْمِهِ كَانَ سَيْفَ الْإِلَهِ وَسَيْفَ الْوَطَنِ (5)

فكلا الاستعمالين من سياق رثائي ، فلما تجاوز الشاعر في الرثاء أموات مصر ، وسع مفهوم الوطن .

وقد اتفق للشاعر أن يستعمل لفظ « وطن » للشرق العربي وذلك في سياق واحد ، هو قوله :

- وَطَنٌ وَاحِدٌ عَلَى الشَّمْسِ وَالْفُصْصِ وَفِي الدَّمْعِ وَالْجِرَاحِ اجْتِمَاعُهُ (6)

إلا أن شوقي أخرج لفظ « وطن » مخرج الاطلاق أحيانا (7 حالات) فلم يدلّ به على بلد معين بقدر ما عبر به عن مطلق معنى الوطن :

- وَطَنُ الْمَرْءِ حِمَاهُ الْمُفْتَدَى يَذْكُرُ الْمِنَّةَ مِنْهُ وَالْيَدَا (7)
 — هَبْ جَنَّةَ الْخُلْدِ الْيَمَنُ لَا شَيْءَ يَعْدِلُ الْوَطَنُ (8)

وقد ألفينا مفرد « الوطن » مقترنا بمعنى اللحمة المؤلفة بين مجموعة الناس ، منحصرة في لحمة الجنس (العربية : العروبة) في سياق واحد هو :

- يُجَامِلُكَ الْعَرَبُ النَّازِحُونَ وَمَا الْعَرَبِيَّةُ إِلَّا وَطَنُ (9)

(1) ج 1 ص 64 ، 26 .

(2) ج 2 ص 44 ، 13 .

(3) ج 4 ص 29 ، 2 .

(4) ج 3 ص 110 ، 28 .

(5) ج 3 ص 169 ، 6 .

(6) ج 3 ص 101 ، 4 .

(7) ج 4 ص 38 ، 30 .

(8) ج 4 ص 190 ، 13 .

(9) ج 3 ص 169 ، 11 .

— دلالة الجمع : أوطان :

وقد تنوعت دلالات الجمع « أوطان » بدون أن تتساوى نسبة الأهمية فيها كذلك ، ومنها ما كانت وليدة عملية الجمع ذاتها كالتضخيم وهو الذي يأتي له الجمع في اللغة ، ومنها ما كان وليد مؤثرات أخرى جرّدت الجمع من وظيفته اللغوية وأكسبته وظائف جديدة .

فقد استعمل شوقي صيغة الجمع 45 مرة دلّ اللفظ في 4 منها على معنى مادّيّ واضح هو معنى الاطار المكاني :

— يُلجأ إليه ويُقام فيه :

— وَهَلْ تَحِنُّ إِلَيْهِ بَعْدَ فُرْقَتِهِ كَمَا يَحِنُّ إِلَى أَوْطَانِهِ الْجَالِي (1)

— أو هو الاطار العام الذي يُرجع إليه :

— إِنَّ الَّذِي قَسَمَ الْبِلَادَ حَبَاكُمُ بِلَدًا كَأَوْطَانِ النُّجُومِ مَجِيدًا (2)

أما بقية الحالات وأغلبها ، (38 من 43) فدلّ فيها الجمع « أوطان » على معنى مجرد بدون أن تظهر فيه نزعة إلى الانحصار في متعلق معين .

فقد قرن هذا المعنى بمصر في 14 حالة .

— خَرَجُوا (الشباب) ، فَمَا مَدُّوا حَنَاجِرَهُمْ ، وَلَا

— فَيَا « سَعْدُ » جُرْحُكَ سَاءَ الرَّجَالِ

— شَرَفًا نُصِيرُ ، أَرْقِعْ جَبِينَكَ عَالِيًا

وقرّنه بسوريا في سياق واحد سياسي قومي ، هو :

— وَإِنْ سَأَلْتَهُمُ الْأَوْطَانَ أَعْطَوْا دِمًّا حُرًّا وَأَبْنَاءَ وَمَالًا (6)

لكنه قرّنه كذلك بالبلاد الاسلامية عموما في 7 حالات ، وأغلب ما كان ذلك في سياقات سياسية وقصائد تحدث فيها عن الأتراك وهم الذين كانت فيهم خلافة الاسلام :

— فَجِئْتُ فَتَاةَ التُّرْكِ أَجْزِي دِفَاعَهَا

— وَمُهَاجِرِينَ تَشَكَّرْتُ أَوْطَانَهُمْ

— وَلِلْأَوْطَانِ فِي دَمٍ كُلِّ حُرٍّ

(1) ج 3 ص 125 ، 45 .

(2) ج 1 ص 109 ، 37 .

(3) ج 1 ص 109 ، 19 .

(4) ج 1 ص 262 ، 9 .

(5) ج 4 ص 76 ، 1 .

(6) ج 2 ص 181 ، 13 .

(7) ج 1 ص 42 ، 124 .

(8) ج 1 ص 230 ، 53 .

(9) ج 2 ص 74 ، 44 .

وقد أخرج الشاعر الجمع « أوطان » مخرج الاطلاق في 13 حالة أخرى ، فلم يعلقه ببلد معين ، إلا أنه جمع حيث يتظر الجمع حيناً وجمع حيث يتظر الأفراد حيناً آخر .

فمما جاء فيه الجمع يفيد التوضيح مؤدياً بذلك وظيفته اللغوية هذان المثالان :

– وَمِنْ شَرَفِ الْأَوْطَانِ الْآتِ يَفُوتُهَا حُسَامٌ مُعِزٌّ ، أَوْ يَرَاعُ مُهَذَّبٌ
– لَا تَكُومُومَهَا ، أَلَيْسَتْ حُسْرَةً وَهَوَى الْأَوْطَانِ لِلْأَحْرَارِ ، دَيْنٌ ؟

ومما جاء فيه الجمع مجرداً من وظيفته اللغوية مؤدياً معنى المفرد :

– يُلَاقِي بَعِيدُ الْأَهْلِ عِنْدَكَ أَهْلَهُ وَيَمْرَحُ فِي أَوْطَانِهِ الْمُتَخَرَّبُ (1)
– نَحْنُ فِي الْفِقْهِ بِالْأَبَارِ سَوَاءٌ كُلُّنَا مُشْفِقٌ عَلَى أَوْطَانِهِ (2)

فالملاحظ أن استعمال الشاعر الجمع « أوطان » يفوق في « الشوقيات » استعماله المفرد « وطن » (45 < 39) وأن المفرد والجمع يشتركان في الدلالة ، ولا يفرقان إلا في معنى « البلاد الإسلامية » خاصة . فشوقي دلّ على هذا المعنى بالجمع دون المفرد .

فانظر الوطن مفرداً لا يلفت الانتباه إلا من حيث غلبة لفظ الجمع عنه في الاستعمال .

أما استعمال الجمع فيستوقفنا من حيث أنه لم يأت لمجرد توضيح عدد ما يدلّ عليه المفرد دائماً ، بل جاء كثيراً لما يجيء له المفرد ولم يجيء له الجمع وإذا صرفنا النظر عن مختلف المعاني التي عبر عنها الجمع « أوطان » ، وإذا استثنينا الحالات التي استعمل فيها الجمع مرتين في البيت الواحد بمعنيين مختلفين (45 – 6 = 39) مع استثناء الحالات السبع التي ورد فيها الجمع دالاً على « البلاد الإسلامية عامة » (39 – 7 = 32) لاحظنا أن الجمع ورد في 23 حالة من 32 ، أي في الثلثين في مقام المفرد ، غير قائم بوظيفته اللغوية وهي التوضيح . ولم نره جاء مفيداً ما يفيد الجمع عادة إلا في 9 حالات من 32 .

أما استعماله الجمع (أوطان) لمعنى « البلاد الإسلامية عامة » فقد احتفظ فيه الجمع بقيمته الأصلية ، فتركز على توضيح العدد . فإذا استعمل شوقي المفرد « وطن » لمصر أو سوريا أو اليمن فإنه من الطبيعي أن يستعمل الجمع « أوطان » للبلاد الإسلامية عامة .

أما بقية المعاني فإنها مشتركة بين المفرد والجمع ، فقد دلّ على مصر « وطن » كما دلّ عليها « بأوطان » ، ودلّ على المعنى المجرد « وطن » كما دلّ عليه « أوطان » ... ها هنا موطن فقد فيه الجمع وظيفته الأصلية فعلى ماذا دلّ ؟

يمكن أن نعتبر – أولاً – أن استعمال الجمع « أوطان » لمعنى « البلاد الإسلامية عامة » مناسب من حيث أن البلاد الإسلامية تضمّ أقطاراً عديدة ، فالإشارة إليها بصيغة الجمع مطابقة لتعادها .

(1) ج 1 ص 42 ، 249 .

(2) ج 2 ص 190 ، 61 .

غير أن التعدد يفقد قيمته إذا ألفت بين الجوانب المتعددة كثير من العناصر المشتركة . هذا شأن البلاد الأنسية التي يوحد بينها الدين والتاريخ على الأقل .

فاستعمال الشاعر الجمع حتى في هذه الحالة ، هو - في رأينا - خارج عن وظيفته اللغوية شيئا ما . وأبرز ما يدل على غلبة مجيء الجمع « أوطان » لغير وظيفته اللغوية : استعماله حيث المقصود منه مصر . فإن استعمال الشاعر لمصر المفرد « وطن » في 25 حالة ، فقد استعمل لها كذلك الجمع في 14 حالة .

على أن استعمال صيغة الجمع لغير مصر هي دالة كذلك على فقدان الجمع « أوطان » وظيفته الأصلية في « الشوقيات » ، وأحسن ما يمثل ذلك قوله :

— كُنْ إِلَى الْمَوْتِ عَلَى حُبِّ الْوَطَنِ مَنَ يَخُنْ أَوْطَانَهُ يَوْمًا يُخُنْ (1)

فقد ساق المفرد والجمع في بيت واحد ، وقصد في الحالتين المعنى المجرد بلون أن تأتي صيغة الجمع بجديد يذكر .

إن شوقي بتغليب الجمع على المفرد في الاستعمال ويلبراد الجمع في شعره فاقدا وظيفته اللغوية في أكثر هذه الاستعمالات ينهج نهج الأقدمين في الحديث عن « الأوطان » ويعرب عن ميوعة مفهوم الوطن في تقديره هو ، لأن الانتقال من المفرد إلى الجمع في استعمالات العرب قديما يترجم حقيقة إذ لم يكن الاستيطان دينهم وإنما كانوا رحلا لا يستقرون (2) أما انتقاله هو من المفرد إلى الجمع في استغلال مادة « وطن » فليس هو إلا من مظاهر نزعة التقليدية في فن القول .

وفي هذا ما يدل على أنه ليس لتغير العدد بانتقال الشاعر من المفرد إلى الجمع في المادة الواحدة أهمية لغوية دائما وأبدا . إلا أنه متى انعدمت الأهمية اللغوية قامت مقامها أهمية سياقية على نحو ما بينا في الانتقال من المفرد « وطن » إلى الجمع « أوطان » .

(1) ج 4 ص 38 ، 29 .

(2) ورد في « رسالة الحنين إلى الأوطان » للجاحظ مفرد المادة 20 مرة وجمعها 19 مرة ، وسبق ما يقرب من نصف استعمالات الجمع (8 من 19) في مواطن يستعمل فيها اليوم المفرد ، اللهم إلا أن يكون المستعمل ذا نزعة تقليدية كشوقي . وفيما يلي تقدم السياقات الثمانية :

— وقال آخر : إذ كان الطائر يحن إلى أوكاره ، فالإنسان أحق بالحنين إلى أوطانه . ص 386 .

— وقال عبد الحميد الكاتب ، وذكر الدنيا « نفتنا عن الأوطان وقطعتنا عن الإخوان » . ص 389 .

— وقال آخر : من أمارات العاقل بزه باخوانه وحنينه لأوطانه ومداراته لأهل زمانه . ص 389 .

— وقال آخر :

— وكل غريب سوف يسمي بذلة إذا بان عن أوطانه وجفا الأهلا

ص 404

— وأنشأ يقول :

— وكنت فيهم كسطور ببلدة يسر أن جمع الأوطان والمطرا

ص 406

— وقيل لبعض الأعراب : ما النبطة ؟ قال : الكفاية مع لزوم الأوطان ، الجلوس مع الإخوان .

قيل : فما الذلة ؟ قال : التنقل في البلدان ، والتنحي عن الأوطان ، ص 407 .

— وقال آخر :

— سقا الله أرض الماشقين بغيته . . . إلى الأوطان كل غريب

ص 412

3 - التثنية :

لا تكثر التثنية في « الشوقيات » بصفة خاصة . ولكن من استعمالاتها القليلة ما ظهرت فيها طراقة هي التي نحللها فيما يلي .

وقد سبق الحديث في باب الجمع وفي معرض الحديث عن مدى مطابقة الشاعر بين العدد والمعدود ، عن استعماله الجمع حيث تنتظر المثنى (1) نضيف إليه هاهنا استعماله المثنى حيث تنتظر المفرد ، كما في قوله :

– وَافْتَقِدْ جَوْهَرَةً مِنْ شَرَفٍ صَدَفُ الدَّهْرِ بِتَرْبِيئِهَا ضَنِينٌ (2)

فالترب هو اللدة والنظير ، ولم نهتد إلى مقصد خاص في تثنية الاسم في هذا البيت ، ما عدا قصد الشاعر إلى الإيفاء بحق الوزن .

ومن منازع الشاعر في التثنية اجراؤها لما لا تجري له عادة وخاصة لاسم النوع ، فقد ألفينا اسم النوع مثنى في قوله :

– مَحَاسِنُهُ غِرَاسُكَ وَالْمَسَاوِي لَكَ الثَّمَرَانِ : مِنْ حَمْدٍ وَذَامٍ (3)

وفي قوله :

– وَدَخَلْتُ فِي لَيْلَيْنِ : فَرَعِيكَ وَالْدُّجَى وَلِثْمْتُ كَالصَّبْحِ الْمُنَوَّرِ فَاكٍ (4)

فثنى « الثمر » في الأول كما لو كان مذكر ثمرة « وثنى الليل » في الثاني في مقام التشبيه .

وقد لاحظنا أن التثنية – فيما عدا ذلك – تقوم في بعض القصائد بدور رئيسي فتحكم في بنيتها مما يستدعي أوفر تفصيل :

أ - التثنية طابع قديم :

يخاطب الشاعر المثنى حيث لا يقصد خطاب المثنى ، ولا حتى مخاطبا معيناً ، وإنما يجري في ذلك مجرى القدماء في استيقاف المصاحيين على الأطلال . وقد يسمي المصاحيين الوهميين بالخليلين ، وقد يطلق الخطاب فلا يسميهما باسم معين .

وان كنا ألفينا هذا الأسلوب جارياً في السياق الغزلي أو في الحنين إلى الأوطان ، فقد وجدناه أيضاً في سياق التاريخ الوطني ، ولكن في قسم جديد من القصيدة ، وصف فيه الشاعر آثار القراعة من ملوك مصر :

خَلِيلِي أَهْبِطَا الْوَادِي ، وَمِيلَا إِلَى غُرَفِ الشَّمُوسِ الْغَابِرِينَ (5)

(1) انظر باب الجمع .

(2) ج 1 ص 253 ، 2 .

(3) ج 1 ص 208 ، 15 .

(4) ج 3 ص 178 ، 18 .

(5) ج 1 ص 266 ، 48 وما بعده .

ووجدناه في السياق الغزلي مزروعاً في آخر القصيدة ، وغير مرتبط فيها بوصف آثار أو وقوف على ديار :
يَا خَلِيلِي ، صِفَالِي حِيلَةً وَأَرَى الْحِيلَةَ أَنْ لَا تَصِفَا (1)

بينما كان خطاب المثني في سياق الحنين إلى الأوطان عمدة مقدمة القصيدة :

اخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
وَصِفَا لِي مُلَاوَةً مِنْ شَبَابٍ
عَصَفَتْ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَّتْ
وَسَلَا مِصْرَ : هَلْ سَلَا الْقَلْبُ عَنْهَا
اذْكُرَا لِي الصَّبَا ، وَأَيَّامَ أَنْسِي
صُورَتِ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسْ
سِنَّةٍ حُلُوءَةٍ ، وَلَذَّةٍ خَلَسِ
أَوْ أَسَا جُرْحَهُ الزَّمَانُ الْمُؤَسِّي (2) ؟

هذه السياقات تشترك عموماً في موضوع الحنين إلى الماضي ، مما يدل على أن خطاب المثني بهذا الشكل في شعر الشاعر أسلوب مخصوص بهذا الموضوع الدقيق .

ب - الثنية وسيلة تضعيف :

أدت الثنية دوراً هاماً في القصيدة التي رثى فيها شوقي أباه (3) . فقد تضمنت القصيدة 31 بيتاً ، قامت مقاطعها على الثنية في الغالب (23 مر 31) ، وقد كانت الثنية في القصيدة متصلة بـ :

عظم شأن الفقيد : فهو واحد كلثنين ، وقد كان المثني في هذه الحالة يقابله المفرد في الحشو عادة ، وقد أدى معنى عظمة المصيبة . ومما يبرز دوره قوله :

أَنَا مَنْ مَاتَ وَمَنْ مَاتَ أَنَا
نَحْنُ كُنَّا مُهْجَةً فِي بَدَنٍ
ثُمَّ عَشْنَا مُهْجَةً فِي بَدَنٍ
ثُمَّ نَحْيَى فِي (عَلِيٍّ) بَعْدَنَا
لَقِيَ الْمَوْتَ كَلَانَا مَرَّتَيْنِ
ثُمَّ صَرْنَا مُهْجَةً فِي بَدَنَيْنِ
ثُمَّ نَلْقَى جُثَّةً فِي كَفَنَيْنِ
وَبِهِ نُبْعَثُ أَوْلَى الْبَعَثَيْنِ (4)

وثنائية الكون وانسجامه : فهو واحد وإن قام على الثنائية وقد كان معنى ثنائية الكون مرتبطاً بمعنى تكامله وانسجامه . ومن ذلك قوله :

هَلَكْتَ قَبْلَكَ نَاسٌ وَقُرَى
غَايَةُ الْمَرءِ وَإِنْ طَالَ الْمَدَى
وَطَبِيبٌ يَتَوَلَّى عَاجِزاً
إِنْ لِلْمَوْتِ يَدَا إِنْ ضَرَبَتْ
وَنَعَى النَّاعُونَ خَيْرَ الثَّقَلَيْنِ
أَخِذْ يَا خُذْهُ بِالْأَصْغَرَيْنِ
نَافِضاً مِنْ طَبِّهِ خُفِّي حُنَيْنِ
أَوْشَكَتْ تَصْدُعُ شَمْلِ الْفَرَقْدَيْنِ (5)

(1) ج 2 ص 132 ، 8 .

(2) ج 2 ص 44 ، 1 - 4 .

(3) ج 3 ص 154 .

(4) المصدر نفسه ، 10 - 13 .

(5) المصدر نفسه ، 4 - 7 .

فيتضح أن الثنية التي كانت في المطلق وسيلة اختارها الشاعر للتعبير ، أصبحت تفرض عليه التوسع في نماذجها ، بمقتضى حلولها في المقاطع . فمن موضوع عظم أثر المصيبة تولّد في القصيدة موضوع ثنائية الكون فقويت فكرة التأليف بين الكائنين بفكرة الانسجام بين كلّ الكائنات . فيوجد شيء من التفاعل بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه عن هذا التفاعل تولدت هذه اللوحة الفنية .

الفصل الخامس دلالة المباني ودلالة المعاني

دلالة المباني :

من مظاهر اشباع الألفاظ بالدلالة في « الشوقيات » ، ورودها على صيغ غير منتظرة ، إما لكون الصيغ من المواد المعنية نادرة الاستعمال لذلك المعنى في العربية قديماً أو حديثاً ، وإما لكون الشاعر استعملها لغير ما تستعمل له في الأصل عادة .

فليست همتنا متعلقة في هذا الباب بدلالة الألفاظ من حيث غلبة ظاهرة الإهمال عليها في الاستعمال في غير شعر شوقي أو من حيث تعليق الشاعر بها معاني شخصية جديدة فحسب . وإنما هي متعلقة بدلالة الألفاظ من حيث ارتباطها بصيغ معينة في شعر الشاعر بصور مختلفة عما استعمله العرب .

والحكم بندرة الصيغة لا يتسنى إلا بالنظر إلى المادة اللغوية وإمكانات الصياغة فيها بمقتضى الوضع اللغوي وإلى المعاني المختلفة التي يمكن أن تفيدها في الأصل ثم بمقابلة ذلك بما آل إليه أمرها في استعمال العرب قديماً وحديثاً ، وكذلك الشأن في الحكم على الصيغة الواقعة موقع غيرها من الصيغ (1) .

إن التحول البيوي يتبعه تحول معنوي . وقد كان تأثير هذا التحول في دلالة الألفاظ في « الشوقيات » إيجابياً غالباً .

1 - استعمال الصيغ النادرة :

فمن أنواع الكلام ما جوزت اللغة لتأديتها صيغاً عديدة مختلفة مشتركة في المادة . من هذه الصيغ ما قد يهمله الاستعمال تماماً وإن أقره القياس ، ومنها ما يغلب بعضها على بعض وإن لم يقره القياس ، وقلما يقر

(1) من الإمكانيات ما ندر استعمالها في القديم وشاعت في الحديث ومنها ما طرا عليها عكس ذلك . وأنه ليحسن اتباع هذا الاتجاه في الدرس لولا أن الأمر عسير التعديد في ظروف البحث اللغوي الراهنة عند العرب ، لا أن بحثنا آتني لا يهنا فيه التطور التاريخي الزمني بالدرجة الأولى .

الاستعمال كل الصيغ المختلفة الممكنة المشتركة في المادة والمعنى أو يسوي بينها في أهمية الشيوخ . فصوغ المصدر من المادة الواحدة مثلا كثيرا ما يكون على صيغ مختلفة ، لكن من هذه الصيغ ما يكثر استعماله وهو الشائع ومنها ما يقل وهو النادر .

إلا أن هذه التزعة في « الشوقيات » ليست غالبية دائما . فالنادر فيها معتمد بكثرة مما يؤكد عندنا تساوي الامكانيات المختلفة التي تجوزها اللغة في نظر الشاعر وإن حكمت القواعد بندرة البعض وشيوخ البعض الآخر ، أو أقر ذلك استعمال القدماء أو المحدثين .

وهذا نضمه إلى عمل الشاعر على اثر الرصيد اللغوي الذي يمكن التصرف فيه . وهو عمل على إحياء مهمل اللغة . وينسحب ذلك على الأسماء والأفعال ، كما ينسحب على الجامد والمشتق من الأسماء ، وقد شاع ذلك في المصادر أكثر من شيوعه في غيرها في « الشوقيات » (1) .

أ - في المصادر :

فمن المصادر النادرة الصيغ ما بدا لنا أن شوقي ولع بها كثيرا فاستعملها في شعره في مواطن عديدة ، فأنتهى به الأمر إلى تكريس النادر على حساب الشائع ، كاستعماله « الدّام » مصدرا حيث نتظر « الدّم » :

- | | |
|--|---|
| مَحَاسِنُهُ غِرَاسُكَ وَالْمَسَاوِي | لَكَ الثَّمَرَانِ مِنْ حَمْدٍ وَذَامٍ (2) |
| تَقْضِي عَلَى الْمَرْءِ اللَّيَالِي | فَالْحَمْدُ مِنْ سُلْطَانِهَا وَالذَّامُ (3) |
| يَقْضِي عَلَيْهِمْ فِي الْبَرِيَّةِ أَوْلَهُمْ | وَيُدِيمُ حَمْدًا ، أَوْ يُؤَيِّدُ ذَامًا (4) |
| وَعُدْ لَمْ تَحْفِلِ الذَّامُ | وَلَمْ تَغْتَرَّ بِالْحَمْدِ (5) |

وإذا كان استعماله « الدّام » في الأبيات الثلاثة الأولى وليد القطع ، فإنه لم يكن كذلك في البيت الرابع ، بل هو لم يتولد - في هذا البيت الأخير - عن أية ضرورة ، ودليل ذلك أن تعويض « الدّام » فيه بـ « الدّم » يستقيم معه الوزن (6) .

ومن باب تكريس النادر ، على حساب الشائع أيضا استعماله « الخُلْد » مصدرا بديلا « للخلود » :

- | | |
|---|---|
| أُمَّةٌ لِلْخُلْدِ مَا تَبْنِي ، إِذَا | مَا بَنَى النَّاسُ جَمِيعًا لِلْعَفَاءِ (7) |
| وَاطْلُبِ الْخُلْدَ وَرُمْنَهُ مَنَزَلًا | تَجِدِ الْخُلْدَ مِنَ التَّارِيخِ بَابًا (8) |
| وَلَا خُلْدَ حَتَّى تَمْلَأَ الدَّهْرَ حِكْمَةً | عَلَى نَزْلَاءِ الدَّهْرِ بَعْدَكَ أَوْ عِلْمًا (9) |

(1) وينسحب ذلك كذلك على حالات افراد الاسماء أو جمعها ، لكن دخول عامل العدد في هذه الحالات جعلنا نوثر دراستها في باب الجمع .

(2) ج 1 ص 208 ، 15 .

(3) ج 1 ص 230 ، 62 .

(4) ج 3 ص 144 ، 12 .

(5) ج 4 ص 83 ، 37 .

(6) لاحظ ، الى جانب ذلك ورود « الدّام » في كل هذه الامثلة مع مقابلة « الحمد » .

(7) ج 2 ص 3 ، 46 .

(8) ج 2 ص 18 ، 14 .

(9) ج 3 ص 146 ، 12 .

وَيَدْخُلُ هَذَا الْإِجْرَاءُ فِي بَابِ تَعْمِيمِ الْخُصُوصِ ذَلِكَ أَنَّ «الْخُلْدَ» فِيمَا تَقْدَرُ مَصْدَرٌ يَقْتَرِنُ بِالْجَنَّةِ كَثِيرًا وَيَنْزِعُ إِلَى الْإِخْتِصَاصِ بِهَا ، فَيَكُونُ الشَّاعِرُ - إِذَا صَحَّ لَنَا التَّقْدِيرُ - مُؤَثِّرًا هَذَا الْمَصْدَرَ لاحتفاظه بنفس من الدين (1) .

وقد وجدنا شوقي يؤثر النادر وهو قياسي على الشائع وهو سماعي ، بحيث يخترق نظام السماع المستعمل من أجل احترام نظام القياس المهمل ، وذلك في قوله :

حَدَاهُ السَّفَارُ إِلَى مَنْزِلٍ يُلَاقِي الْخَفِيفَ عَلَيْهِ الْوَيْدُ (2)

أو قوله :

الَّذِينَ مِيلَ بِهِمْ فِي سِفَارِهِمْ بَعْدُوا (3)

فالسفار مصدر لسافر ، ولكن الذي يكثر له في الاستعمال هو السفر على غير قياس .

وإن شوقي ليؤثر أحيانا أخرى الصيغة التي ثبت أنها محدودة الاستعمال في القديم ، ولم يتكلم بها إلا في لهجة معينة كما في قوله :

وَالْيَوْمَ أَصْبَحْنَا بِحَالِ طُفُولَةٍ فِي الْعِلْمِ ، تَلْتَمِسَانِهِ تَطْفِيلًا (4)

فاستعمل «التطفيل» مصدرًا لِتَطَفَّلَ ، ولم يعتمد في ذلك قياسا ولا شيوعا ، وأهمل المصدر ، «التطفل» ، وهو قياسي شائع (5) .

فإذا وجدناها هنا - إلى جانب مقتضيات الوزن أو القافية - أسبابا تفسر استخدام نادر الصيغ ، فإننا في حالات أخرى لا نكاد نجد لهذه الظاهرة مبررات غير مقتضيات القافية ، ذلك أن الصيغة النادرة غالبا ما وقعت في «الشوقيات» موقع المقطع (6) .

- حِفَايَةً بِدِيلِ حَقَاوَةِ :

أَسَدْتُ إِلَى أَهْلِ الْجَنُودِ دِيدًا ، وَغَالَتُ فِي الْحِفَايَةِ (7)

- شَمِيمٌ بِدِيلِ شَمٍّ :

قُدُسِيَّةُ النَّفَحَاتِ ، تُسَكِّرُ بِالْمَذَاقِ وَيَا الشَّمِيمُ (8)

(1) نعني بتكرير النادر على حساب الشائع ، تساوي الصيغتين في نظر الشاعر وامكانية قيام احدهما مقام الأخرى ، لا أنه لا يستعمل الصيغة الشائعة في شعره قطعا . انظر مصدر «الخلود» في ج 3 ص 76 ، 21 ، مثلا .

(2) ج 3 ص 66 ، 3 .

(3) ج 3 ص 59 ، 8 .

(4) ج 1 ص 180 ، 9 .

(5) في اللسان «وقال الليث التطفيل من كلام أهل العراق» .

(6) النادر في غير مقام المقطع : «موات» بدليل «موت» ج 3 ص 76 ، 21 .

(7) ج 1 ص 291 ، 18 .

(8) ج 1 ص 218 ، 13 .

— « نال » بديل نوال أو منال :

كثيرةً باغِي السبقِ لم يُرَ مثْلُها على عهد اسماعيلَ ذي الطَّوْلِ والنَّالِ (1)

— فرَس بديل اقتراس :

رَكِبَتْ صَيْدُ المقاديرِ عَيْنِهَ لِنَقْدِ ، وَمَخْلَبِيهِ لِفَرَسِ (2)

فإذا كانت اللغة هي ما وجب لشيوعه ، ودونه ما جاز لقلّة شيوعه ، فإنّ لغة شوقي هي ما وجب لشيوعه يعادله ما جاز وإن لم يشع .

ب — في الأفعال :

إن استعمال النادر من صيغ الأفعال في « الشوقيات » يعكس وضعيات لها وجود لغوي أكثر من ترجمته عن نزع، إلى تكريس صيغ دون أخرى أو إلى احترام وزن أو قافية .

فقد استعمل الشاعر « حب » بديلا « لأحب » :

حَبَبْتُكَ ذَاتَ الخالِ ، وَالْحَبُّ حَالَةٌ إذا عرضت للمرأة لم يدْرِ ماها (3)

وهذا شاذّ عند اللغويين ولكنه جار عند الشعراء خاصة ، حتّى القدماء ، وهو المستعمل وحده في عاميات العربية اليوم (4) .

واستعمل « أهرق » بديلا « لأراق » :

أَهْرَقَ عَنْقُودَهَا تَقْدِمَةَ لِصَنَمٍ (5)

والفرق بين الفعلين في الصورة الصوتية لا في الصيغة أو المعنى ، وإذا كان المجهود الأدني غلب « أراق » في الاستعمال ، فإنّ « أهرق » لم يقل استعماله كثيرا (6) في شعر شوقي ، وشوقي إذا احتفظ في الأول « بحب » فليس من أجل شيوعه في عاميات العربية الحديثة وإذا احتفظ في الثاني « أهرق » فليس من أجل شيوعه في لغات عربية قديمة ، وإنما — فيما نرى — من أجل الاحتفاظ بضائع القدم الذي في كليهما وما يصبغه هذا الطابع على شعره من أصالة .

وقد استغلّ شوقي ظاهرة المرونة التي في استخدام مادة « حب » عند العرب ، فاستعمل « حب » أيضا بديلا لـ « حَبَّب » ، فقال :

فَغَالِي فِي بَنِيكَ الصَّيْدِ غَالِي فَقَدْ حُبَّ الغُلُوْ إلى بَنِينَا (7)

- (1) ج 3 ص 128 ، 35 .
(2) ج 2 ص 44 ، 34 .
(3) ج 2 ص 146 ، 4 .
(4) إبراهيم السامرائي ، « بن معجم المتنبي » ، فل « حب » ص 78 — 79 .
(5) ج 2 ص 92 ، 4 .
(6) « نبال المصدر » إهراق ، مثلا في : ج 1 ص 248 ، 11 .
(7) ج 1 ص 266 ، 23 .

ومن باب تغليب الاستعمال القديم النادر احلاله « استضحك » محل « ضحك » :

- يَجِيشُ صَدْرِي ، وَلَا يَجْرِي بِهَا قَلَمِي ولو جَرَى لَبَكى وَاسْتَضَحَكَ الْقَلَمُ (1)
- كُلَّمَا اسْتَوْحَشَ فِي ظِلِّ الْجَنَانِ جُنَّ فَاسْتَضَحَكَ مِنْ حَيْثُ بَكَى (2)

ويغلب في هذا المجال استعماله صيغة افتعل بدل صيغة المجرد كما في الأمثلة التالية :

- لَزِمْتُ بَابَ أُسِيرِ الْأَنْبِيَاءِ ، وَمَنْ يُمْسِكُ بِمِفْتَاحِ بَابِ اللَّهِ يَغْنَمُ (3)
- هَذِهِ عَرُوسُ نُهْسى فِي الْقَبُولِ تَرْتَغِبُ (4)
- بِالْأَمْسِ مَالَتْ عَرُوشُ رَاعَتِكَ سُرُرَ لَوْلَا الْقَذَائِفُ لَمْ تُثْلَمَ وَلَمْ تُصَم (5)

وقد ورد الفعلان يغنم : (يغنم) في البيت الأول وترتغب : (ترغب) في البيت الثاني : في مقام المقطع ، وورد الفعل اعتلت : (علت) في البيت الأخير في مترلة ليست لها أهمية عروضية .

ونرى الشاعر في هذا الباب يسير على مبدأ له شخصي عملي يتلخص فيما يلي : ما ظهرت فيه مرونة اللغة من وجه جازت عنده المرونة فيه من أوجه .

ج - في الأسماء :

كثيرا ما يبني شوقي الأسماء على صيغ نادرة . وندرة هذه الصيغ قد تكون مطلقة ، أي حكمت بقلة أثرها : المعاجم واستعمالات العرب قديما وحديثا ، وقد تكون هذه الندرة متأكدة في الحديث لقلة أثرها أولاها لها ، وغير متأكدة في القديم لعدم توفر ما يسمح بالمقطع في ذلك من معطيات .

فمن النادر المطلق استعماله « شيمال » بديلا لـ « شِمَال » .

- لَقَدْ رَكَّبَ اللَّهُ فِي سَاعِدَيْكَ يَمِينَ الْجُدُودِ وَشِيمَالَهُمَا (6)

وفي اللسان « الشيمال » : لغة في الشمال « وفيه أيضا أن اللحياني قال : « وعندي أن شيمالا إنما هو في الشعر خاصة أشبع الكسرة للضرورة .. » وسواء كان هذا الاستعمال صدى لاجراء لهجي خاص أم وليد ضرورة شعر . فإنه متأكد الندرة في القديم عندنا اليوم ، ونراه مهملا في الحديث ، وأنه يتميز في شعر شوقي بكونه من الضرورات ذات الطابع القديم .

(1) ج 1 ص 211 ، 24 .

(2) ج 2 ص 171 ، 5 .

(3) ج 1 ص 190 ، 43 .

(4) ج 2 ص 9 ، 75 .

(5) ج 1 ص 190 ، 133 .

(6) ج 1 ص 184 ، 50 .

ونجد طابع القدم في ألفاظ أخرى كان لها شأن طريف مختلف من حيث بدا أن أصلها الشيع في القديم وما لها الإهمال في الحديث ، كلفظ « السُّلال » استعمله شوقي بديلا لـ « السِّل » (1) .

دَخَلْتَ عَلَى حُكْمِ التُّودَادِ وَشَرَعِهِ مَصْرًا ، فَكَانَتْ كَالسُّلَالِ دُخُولًا (2)

والمستعمل اليوم هو « السِّل » أما السُّلال فمهملة ، لكن الأمر في القديم كان بالعكس تماما عند البعض ، وبالتساوي في الشيع بين لفظي « السِّل » و« السُّلال » عند البعض الآخر (3) .

ومن المؤسف أننا لا نجد في المعاجم تحقيقا في هيئة كل لفظ ، وأمام هذه الوضعية لا يسعنا إلا الاعتماد على الاستعمال وحده وأحكامنا المبينة عليه لا يمكن أن تكون إلا تقريبية لان مادته لم تجرد ولم تدرس على الوجه الذي يفيدنا .

فاعتمادا على قلة الأثر في الاستعمالات الحديثة نحكم بالندرة على (4) الألفاظ التالية في شعر شوقي :

– النديّ بديل النادي :

وإذا خطبتَ فللمنابر هِزَّةٌ تعرو النديّ ، وللقلوب بُكاءُ (5)
يدعون خلفَ السّترِ آلهةً لهم ملؤوا النديّ جلالهً ، وتابّقوا (6)

– الضرغامة بديل الضرغام :

وهزيمًا كما عَوَى الذئبُ في كُلِّ مَكَانٍ ، وزمجر الضرغامة ؟ (7)

– أَجْنَبُ بديل أَجْنَبِي :

وطالت يدُ للجمع في الجمع بالخَنّا وبالسلبِ ، لم يمدد بها فيه أَجْنَبُ (8)

– التَّمُّ بديل التَّام :

لما اعتلت دولةُ الاسلام واتسعّت مَشَتْ ممالكُكُ في نُورها التَّمُّ (9)

(1) مع الملاحظ أنه أكثر ما يستعمل اللفظ على صيغة « السِّل » انظر مثلا ج 4 ص 26 ، 20 و ص 38 ، 90 .

(2) ج 1 ص 173 ، 17 .

(3) في اللسان : « قال ابن بري : ان الحريري قال في كتابه درة الغواص انه (= السِّل) من غلط العامة ، وصوابه عنده السُّلال ، ولم يصب في انكاره . السِّل لكثرة ما جاء في أشعار الفصحاء ، وذكره سيويه أيضا في كتابه .

(4) من النادر تصغير « ذاك » على « ذباك » قديما وحديثا ، بل من النادر تصغير اسم الإشارة عموما ولكن الشاعر صغره فلاذ بذلك محلا كان شاغرا فقال : (ج 3 ص 125 ، 35) :

قد اكمل اله ذباك (الهلال) لنا فلا أرى الدهر نقصا بعد إكمال

(5) ج 1 ص 34 ، 35 .

(6) ج 2 ص 64 ، 191 .

(7) ج 2 ص 85 ، 18 .

(8) ج 1 ص 42 ، 162 .

(9) ج 1 ص 190 ، 147 .

– الدِّعَامُ بديل الدِّعَامَةِ :

أَبْقَى الْمَالِكِ مَا الْمَعَارِفُ أُسْثِيهِ وَالْعَدْلُ فِيهِ حَانِطٌ وَدِعَامُ (1)

– دُنْيَاءُ بديل دُنْيَا :

وَأَقْسَمَ كُنْتَ الْمَرْءَ لَمْ يَنْسَ دِينَهُ وَلَمْ تُلْهِهِ دُنْيَاؤُهُ وَهِيَ مَا هِيَ (2)

2 – استعمال صيغ في غير ما وضعت له في الاصل :

وقد يأتي شوقي بالصيغة بديلة لصيغة أخرى ، تشترك معها في المادة وتختلف في المعنى ، فهذه العملية تقوم على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى . وقد يكون ذلك في مقام المقطع لاحترام الوزن والقافية كاستعماله النثر والتظلم بديلين للنثر والنظم :

– وَأَنْبَيْتُ – يَا رَبَّ النَّثِيرِ – بِمَا تُحِبُّ مِنْ النَّظِيمِ (3)

– قُمْ انْظُرْ وَأَنْتَ الْمَالِيءُ الْأَرْضَ حِكْمَةً – أَجْدَى نَظِيمٍ ، أَمْ أَفَادَ نَثِيرُ (4) ؟

ولم يستعمل العرب المادتين على صيغة « فَعِيل » لنثر الكلام ونظمه ، وقد استعملوهما في غير هذين المعنيين .

وكذلك استعماله الأخير بديلا للآخر حيث لم يقصد الترتيب :

– مَا النَّاسُ إِلَّا أَوَّلُ يَمْضِي فَيُخْلَفُهُ الْآخِرُ (5)

– وَأَحْوَالُ خَلْقٍ غَابِرٍ مُتَجَدِّدٍ – تَشَابَهَ فِيهَا أَوَّلُ وَآخِرُ (6)

ومعنى الأخير عند العرب يطلق على من يجيء أو ما يجيء في آخر رتبة .

وهذه ظاهرة شائعة في المصادر على وجه الخصوص . فكثيرا ما استعمل الشاعر المصدر بديلا لاسم الفاعل :

– لَمَّا رَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشْهَدْتُ فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلًا (7)

– مَا تَحَلَّى بِكُمْ يَسُوعُ ، وَلَا كُنْـنَا لِيَطَهُ وَدِينِهِ بِجَمَالِ (8)

أراد « رحيلًا » في الأول « راحلا » ، و« جمال » في الثاني « مجملين » .

(1) ح 1 ص 230 ، 68 وانظر ج 4 ص 17 ، 44 .

(2) ج 3 ص 181 ، 20 .

(3) ج 1 ص 218 ، 39 .

(4) ج 3 ص 20 ، 41 .

(5) ج 2 ص 166 ، 24 .

(6) ج 3 ص 80 ، 43 .

(7) ج 1 ص 173 ، 4 .

(8) ح 1 ص 188 ، 29 .

وقد استعمله بديلاً لاسم المفعول في قوله :

وَالْأَخُ الصَّادِقُ فِي الْوَدِّ إِذَا ظهر الاخوانُ بِالْوَدِّ الْكَذِبُ (1)

فوصف الودّ بمصدر « الكذب » وأراد المكنوب فيه (2) .

وقد استعمل المصدر الميمي بديلاً للمصدر العادي كما في قوله :

— أَبَدًا مَرُوعٌ بِالْأَسَا رِ ، مُهَدَّدٌ بِالْمَقْتَلِ (3)

— يَا نَفْسُ ، دُنْيَاكَ تُخْفِي كُلَّ مُبْكِيَةٍ وَإِنْ بَدَا لَكَ مِنْهَا حُسْنٌ مُبْتَسِمِ (4)

فه المقتل « عوض في الأول « القتل » و « المبتسم » عوض في الثاني « الابتسام » .

وقد يكون ذلك لمقاربة في المعنى بين الصيغتين شديدة ، كما في المثالين الأخيرين حيث عوض المصدر

الميمي المصدر العادي ، وكما في الأمثلة التالية :

— العريّة بديل العروبة :

يُجَامِلُكَ الْعَرَبُ النَّازِحُونَ وَمَا الْعَرَبِيَّةُ إِلَّا وَطَنُ (5)

— رِضَى بديل إرضاء :

كَمْ مِنْ غَزَاةٍ لِلرَّسُولِ كَرِيمَةٍ فِيهَا رِضَى لِلْحَقِّ أَوْ إِعْلَاءُ (6)

— آمِنًا بديل مؤمِنًا :

آمِنًا بِاللَّهِ إِيْمَانُ الْعَجُوزِ إِنَّ غَيْرَ اللَّهِ عَقْلًا لَا يَجُوزُ (7)

والمستج هو :

— أن القطع هو العامل الأساسي في فتح باب التجوز في الصيغ ، فأكثر ما كان من ذلك في مقام المقطع

حيث يكتمل وزن البيت وتظهر قافيته . فالقطع — من وجه — جنى على الشاعر شيئاً ما فاضطره إلى إدخال

بعض التحوير على نظام اللغة .

لكن هذه الجناية كانت في الأغلب مباركة من حيث أنها عينت سبيل إحياء اللغة وبرهنت على أنها

المحور الرئيسي الذي يمكن أن يتبلور فيه فن الشاعر وأسلوبه في القول .

(1) ج 3 ص 36 ، 6

(2) وإن كان صدى لاستعمال قرآني : « وجازوا على قميصه بدم كذب » يوسف 18 .

(3) ج 1 ص 176 ، 31 .

(4) ج 1 ص 190 ، 25 .

(5) ج 3 ص 169 ، 11 .

(6) ج 1 ص 34 ، 102 .

(7) ج 4 ص 38 ، 14 .

— وأنّ التجوز في الصيغ لم يكن في الغالب إلاّ في أنواع الكلام التي ليس للصيغة فيها قيمة تمييزية دائما كالمصادر والأسماء من حيث إمكانية دلالة كثير من الصيغ على المعنى الواحد منها وقليل ما كان في الأفعال ، وللصيغة في الفعل قيمة تمييزية .

— وأنّ انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى — على العموم — كان في أكثر الحالات مبنيا على إثارة صيغة نادرة على أخرى شائعة ، وفي قليلها كان مبنيا على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى ، وكان في أقلّ من ذلك — في حالات لم نخصها بتحليل لقلتها (1) — مبنيا على استعمال صيغ شخصية لا أثر لها في استعمالات العرب .

وهذا دليل على أنّ توسّع الشاعر يتّرع إلى عدم مجاوزة ما توجه اللغة وما تجيزه إلى ما لا عهد لها به . فتتلخص القضية عند شوقي في الحرص على إحياء جوانب من اللغة ندرت أو أهملت بدون ائقال كاهلها بالجديد . فالذي ثبت استعماله — وان ندر أو أهمل — أولى عنده مما لم يثبت استعماله بحال .

وبناء على ذلك نستطيع أن نقول إن خصائص أسلوب شوقي — في هذا الباب — قوامها خصائص اللغة في جانب النادر المهمل ، وليس قوامها الدخيل على اللغة . فالشاعر يواجه الظواهر اللغوية عادة ببدائل لغوية لا ببدائل شخصية .

دلالة المعاني :

خصّص بود ولا موت فصلا من أطروحته درس فيه طابع القدم في لغة شوقي واكتفى بالإشارة إلى أن آثار الشاعر تزخر بعتيق الاستعمالات مبنيا أن أكثر ما كان من ذلك في مطولات « الشوقيات » ذات النفس الملحمي ، ومنبها على أثرها حتى في القصائد التي تطرق مواضيع حديثة . وقد رأى أن أغلب هذه الاستعمالات تتصل بعالم البداوة والحرب ، وقدّم ثبنا في نماذج من ذلك يصل إلى 154 مادة (2) .

أما شيوع عتيق الاستعمالات في « الشوقيات » فحقيقة لها في كلّ صفحة منها دليل . ولكنّ الذي يحتاج إلى توضيح في عتيق الاستعمالات : حدودها ودواعيها ، ذلك أنه ليس كل لفظ احتفظ بطابع القدم مهما في رأينا .

فالألفاظ التي أجراها القدماء لمعان معينة وبقيت في استعمالات المحدثين عموما دالة على تلك المعاني المخصوصة ، لا يبرز فيها طابع القدم برونه في الألفاظ التي يستعملها بعض المحدثين في معانيها القديمة ، بينما يستعملها بعضهم الآخر في غير تلك المعاني . فلا يكون طابع القدم مهما في ألفاظ الشاعر إلا إذا نزعنا الألفاظ إلى الاحتفاظ في شعره هو بأثر ما من دلالتها الأصلية على وجه مميز مخصوص .

(1) منها « نسيان » بديل نسيان ج 1 ص 291 ، 28 . و « نفاع » بديل نفع ج 1 ص 159 ، 28 .

(2) أحمد شوقي ، الرجل وأعماله ، ج 2 ص 489 — 506 .

ولذلك فإن كثيرا من الألفاظ التي أثبتتها بود ولا موت حقه في رأينا الإخراج لأن شوقي لم يتزع إلى التفرد باستعمالها بين المعاصرين ، ولا نرى مدرسة شعرية حديثة نزعَت إلى الاختصاص بها دون سائر المدارس ، وإن لم يخف طابع القدم فيها .

هذا هو شأن الألفاظ التالية :

آب : (رجع) ، أدبِر : (فرّ ، تأخّر) ، بَدَر : (القمر ، يصف به المعشوقة) ، بيداء : (الفقر) ، الضّاد : (من حروف العربية يُكْنَى به عنها) ، فلق : (الجيش الفقير) ، غَمَام : السحاب الخفيف المطر) ، جواد : (خالص الخيل) ، غَيْمة : (واحدة الغيم وهو السحاب) ، غيث : (المطر النافع) ، غزال : (الحيوان المعروف ، يصف به المعشوقة) ، غبار : (ما يثيره الخيول من الأرض) ، عِقَال : (رباط) ، كتيبة : (فرقة الجيش) ، ليث : (أحد أسماء الأسد) ، لواء : (راية) ، مَطِيّة : (الدابة المركوبة) ، ناقة : (أنثى الجمل) ، نَسْر : (طير من الكواسر ، يصف به الطائرة) ، قَفَر : (بيداء) ، قوس : (يكون مع السهم والوتر ، آلة صيد أو حرب) ، رَمَى : (أطلق السهم من القوس) ، رَامٍ : (اسم الفاعل من رمى) ، صحراء : (بيداء) ، سنام : (حدبة الجمل) ، سيف : (آلة حرب) ، شَيْبَل : (ولد الأسد) ، طعن : (انفاذ السلاح في العدو) ..

وليس يعينا أن فصلح القائمة التي أعدها بود ولا موت ولا أن نطيلها وإنما أن نقدّم أمثلة أخرى – نضيفها إلى الأمثلة الصالحة التي ذكر – مبنية حسب المحاور ، وأن نحلّل خصائص استعمالها لكي يتسنى لنا إثر ذلك التأمل في دواعيها وأثرها في شعر الشاعر .

من عالم الحرب :

ظَهَرَ في معنى غَلَبَ :

إذا ظَهَرَ الكرامُ على اللثامِ (1)
ظُهُورًا يُسيءُ الحاسدينَ وَيُتَعَبُ (2)

– سَيَجْمَعُنِي بِكَ التَّارِيخُ يَوْمًا
– ظَهَرَتْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْعَدَا

نَغَرَ (الجرح) في معنى سال منه الدّم :

فَضْلَةُ الْجُرْحِ إِذَا اجْرَحَ نَغَرَ (3)

فَرَعَتْ مِنْهُ النَّوَى غَيْرَ رَمَقٍ

– أَسْطَعَ في معنى سيف شديد السطوع :

بَأَسْطَعَ مِثْلَ الصَّبْحِ لَا يَتَكَذَّبُ (4)

هَدَدَتْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ كِيَانَهَا

(1) ج 1 ص 208 . 33 .

(2) ج 1 ص 42 . 30 .

(3) ج 2 ص 71 . 37 .

(4) ج 1 ص 3 . 5 .

- المحاجر في معنى ما يحميه الملوك حول منازلهم :
- وَسِيرًا فِي مَحَاجِرِهِمْ رُؤَيْدًا وَطُوفًا بِالْمَضَاجِعِ خَاشِعِينَ (1)
- العَلَز في معنى الهلع من الموت :
- مِيتَةً لَمْ تَلْقَ مِنْهَا عَلَزًا مِنْ وَقَارِ اللَّيْثِ إِلَّا يُحْتَفَرُ (2)
- القَسْطَال في معنى غبار الحرب :
- لَتَنْ جَلَّلَ الْبَحْرَ أُسْطُولُهَا لَقَدْ لَبِسَ الْبَرُّ قَسْطَالَهَا (3)
- الْمُعْلِم في معنى المتسم بسيماء الحرب والكريهة في معنى الحرب :
- وَسَبَقْنِ فِيهَا الْمُعْلِمِينَ إِلَى الْكَرِيهَةِ مُعْلِمَاتِ (4)
- من عالم البحر :
- الرجاف في معنى البحر :
- أَخْنَتَ عَلَى الْفَلَكَ الْمُدَارِ فَلَمْ يَلِرْ وَعَلَى الْعُبَابِ قَرٌّ فِي الرِّجَافِ (5)
- الحَضَوْضَى في معنى جبل في البحر :
- هِيَ فِي الْأَسْرِ بَيْنَ صَخْرٍ وَبَحْرِ مَلَكَةٌ فِي السَّجُونِ فَوْقَ حَضَوْضَى (6)
- الْقَلَس في معنى جبل السفينة :
- غَشِيَتْ سَاحِلَ الْمُحِيطِ ، وَغَطَّتْ لُجَّةَ الرُّومِ مِنْ شِرَاعٍ وَقَلَسِ (7)
- من عالم الطبيعة :
- الْخِشْف في معنى الظبي الصغير :
- أَنْذَكَرَ إِذْ هُوَ بِطُورِ الشُّهُورِ وَإِذَا هُوَ كَالْخِشْفِ حَلَوٌ أَعْنُ (8) ؟
- الْقَشَاعِم في معنى النُّسُور (مفرده قَشَعَم) :
- كُلُّ مَاءٍ لَهُمْ وَكُلُّ سَمَاءٍ مَوْطِئُ الْخَيْلِ ، أَوْ مَطَارُ الْقَشَاعِمِ (9)

- (1) ج 1 ص 266 ، 49 .
- (2) ج 2 ص 160 ، 30 .
- (3) ج 2 ص 184 ، 44 .
- (4) ج 1 ص 102 ، 40 .
- (5) ج 3 ص 104 ، 17 .
- (6) ج 2 ص 54 ، 30 .
- (7) ج 2 ص 44 ، 56 .
- (8) ج 3 ص 169 ، 35 .
- (9) ج 3 ص 150 ، 33 .

— الصَّلّ في معنى الحية القاتلة :

شَجَرٌ نَامٍ ، وَظَلٌّ سَابِغٌ يَدُ أَنْ الصَّلَّ فِي أَصْلِ الشَّجَرِ (1)

— العَمَاء في معنى السحاب :

تَطْلُعُ الشَّمْسُ ، فَيَجْرِي دُونَهَا فَوْقَ عُنُقِ الرِّيحِ ، أَوْ مَتْنِ الْعَمَاءِ (2)

— قُلِّل في معنى مفرد قلّة : (أعلى الجبل) :

تَفَرَّقَ جَمْعُهُمْ إِلَّا بَقَايَا عَلَى قُلِّلِ الْجِبَالِ مُجَنَّدَيْنَا (3)

مما اتصل بالرجل :

— البُهْلُول (ج بهاليل) في معنى المثل الأعلى في الناس :

يَا أَبَا الْعَلِيَةِ الْبَهَالِيلَ ، سَلْ آ بَاءَكَ الزُّهْرَى: هَلْ مِنْ الْمَوْتِ عَاصِمٌ (4)

— الْقَوُول في معنى الحسن القول :

فَأَجَابَ الْأَمِينَ وَهُوَ الْقَوُولُ الصُّـ صَادِقُ الْكَامِلِ النُّهَى الْمِفْضَالُ (5)

— أَدَبَ في معنى أقام المأدبة :

خَيْرٌ مَنْ دَعَا خَيْرٌ مَنْ أَدَبَ (6)

— النُّقْل في معنى ما ينتقل به على الشراب :

كَانَ مِنْ هَمِّ نَهَارِي رَاحَتِي وَنَدَامَايَ وَنَقْلِي وَالشَّرَابَا (7)

مما اتصل بالمرأة :

— الْحِجْل (ج حِجَال) في معنى الخلخان :

زَيْنِ الْمَقَاصِرِ وَالْحِجَا لِ وَزَيْنِ مِحْرَابِ الصَّلَاةِ (8)

— الْخُودَة (ج خُود) في معنى المرأة الشابة :

كَانَ الْخُودَ مَرِيْمُ فِي سَفُورِ وَرَائِيهَا حَوَارِيٌّ وَقَسُ (9)

(1) ج 2 ص 160 ، 12 .

(2) ج 2 ص 3 ، 7 .

(3) ج 1 ص 280 ، 62 .

(4) ج 3 ص 150 ، 3 .

(5) ج 4 ص 149 ، 5 .

(6) ج 2 ص 14 ، 60 .

(7) ج 2 ص 18 ، 6 .

(8) ج 1 ص 102 ، 3 .

(9) ج 2 ص 52 ، 10 .

1 - دواعي التزعة التقليدية في استعمال الألفاظ :

ونتوج هذا التحليل بالبحث في المحركات الرئيسية للتزعة التقليدية في استعمال الألفاظ في شعر الشاعر .
هذه المحركات في رأينا ثلاثة :

أ - استغلال تنوع الدوال :

فأهم محركات التزعة التقليدية في استعمال الألفاظ في « الشوقيات » ابتعاث المترادفات . فقد رأى شوقي في الترادف الذي تتميز به كثير من مفردات العربية ، ظاهرة إيجابية ، فاستغلها كثيرا مبيّنا بذلك ثروة اللغة التي ينظم بها من ناحية ومهوتا خطب البناء الشعري من ناحية أخرى .

ويرجع إلى هذا تنويحه من سياق إلى آخر الألفاظ المفيدة لمعنى « الأسد » (1) أو لمعنى « السيف » واستعماله ما تنوع من أسماء محمد رسول الله (2) .

ومما يدخل في هذا الباب استعماله :

— العَصْرُ للدهر :

أَبَا الْهَوَلِ طَالَ عَلَيْكَ الْعَصْرُ وَبُلَّغْتَ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمُرِ (3)

— الألوكة للرسالة :

فَاطْلُعْ عَلَى (دَارِ السَّعَادَةِ) وَابْتَهِـلْ فِي بَابِهَا الْعَالِي ، وَأَدِّ الْوَكِي (4)

— الندس للفهم والقطين :

حِصْنُ (غُرْنَاطَةِ) ، وَدَارُ بَنِي (الْأَحْمَرِ) : مِنْ غَافِلٍ ، وَيَقْظَانِ نَدَسٍ (5)

— الجرّضى للمغمومين :

يُعْرَضُ الْمَالِكُؤْنَ أُسْرَى عَلَيْهَا فِي قِيودِ الْهَوَانِ ، عَانِينَ ، جَرَضَى (6)

— تَفَنَّقَ في معنى تَنَعَّمَ :

وَتَقَابَلَتْ فِيهَا عَلَى السُّرْرِ الدَّمَى مُسْتَرْدِيَاتِ الذِّلِّ لَا تَتَفَنَّقُ (7)

(1) انه ينوع اللفظ حتى في البيت الواحد : الليث = الضيغم (ج 1 ص 162 ، 9) :

كل يصيد الليث وهو مقيّد ويعز صيد الضيغم المفكوك

(2) انظر ج 1 ص 169 ، 53-54 = محمد ، طه ، البشير ، وص 211 ، 10 : الرسول ، المصطفى . 12 : طه ، النبي .

(3) ج 1 ص 132 ، 1 .

(4) ج 1 ص 163 ، 54 .

(5) ج 2 ص 44 ، 80 .

(6) ج 2 ص 54 ، 28 .

(7) ج 2 ص 64 - 46 .

ب - استغلال تنوع المدلولات :

ومن محركات هذه الترة أيضا استغلال تنوع المدلولات . قد يكون ذلك بابتعاث الأصول المادية لبيان أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يُقضى على أصولها ، بل أنها قد تتطور باحياء أصولها كما في الشواهد التالية :

– أنجَبَ في معنى ولد ولدا نجيا (في معنى كريم) :

أ يَرَى الْعَجْمُ مِنْ بَنِي الظِّلِّ وَالْمَاءِ عَجِيًّا أَنْ تُنْجِبَ الْيَدَاءُ (1)

– أذِنَ في معنى أنصت :

حَتَّى إِذَا بَلَغَ الْسُمُومُ كَمَالَهُ أَذِنَتْ لِدَاعِي النِّقْصِ نَهْوَى الْقَهْقَرَى (2)

– الفَتْرَةُ مصدرًا ، في معنى الفتور : (الانكسار والضعف) :

ثَابِتٌ سَلَامَتُهُ ، وَأَقْبَلَ صَحْوُهُ أَلَا بَقَايَا فَتْرَةٍ وَسَقَامِ (3)

وقد يكون استغلال المدلولات بابتعاث المعاني التي كانت في القديم تشترك هي ومعان أخرى في نفس الصيغة .

وقد وجدنا في صيغة « فُعُولَة » وفي لفظ « أَبُوءَة » أحسن مثال على ذلك . فإذا آل لفظ الأبوة في الحديث إلى الانحصار في معنى المصدر ، فقد كان في القديم يستعمل مصدرًا كما يستعمل جمعا ، وعلى نهج القدماء سار شوقي ، فاستعمله كثيرا ، مصدرًا أحيانا وجمعا أحيانا أخرى :

– في معنى المصدر :

نَشْكُو وَتَفْزَعُ فِيهِ يَنْ عِيُونِهِمْ
قَدْ أَخْطَأَ النِّجْمَ مَا نَالَتْ
انْ أَبُوءَة مَفْزَعِ الْأَوْلَادِ (4)
أَبُوءُهُ مِنْ سُودِدٍ بَاذِخٍ فِي مَظْهَرِ سَنِمِ (5)

– في معنى الجمع :

الْمُلْكُ كَانَ ، وَلَمْ يَكُنْ قُطْنٌ ، فَلَمْ
أَبُوءَ لَوْ سَكَنَّا عَنْ مَفَاخِرِهِمْ
يُغْلِبُ أَبُوءُنَا عَلَى عَمْرَانِهِ (6)
تَوَاضَعًا نَطَقَتْ صَخْرًا وَصَوَانًا (7)

(1) ج 1 ص 17 ، 219 .

(2) ج 2 ص 33 ، 47 .

(3) ج 4 ص 17 ، 8 .

(4) ج 1 ص 113 ، 2 .

(5) ج 1 ص 190 ، 50 . وانظر ج 1 ص 188 ، 25 وج 2 ص 147 ، 41 وج 3 ص 104 ، 34 .

(6) ج 1 ص 259 ، 30 .

(7) ج 1 ص 275 ، 4 . وانظر ج 1 ص 266 ، 43 وج 2 ص 6 ، 2 . وج 3 ص 26 وج 4 ص 88 ، 6 وص 199 ، 15 .
وانظر لفظ « خُؤُولَة » ، يستعمله في معنى الجمع أيضا في ج 1 ص 230 ، 10 .

ج - ابتعث ما أهمل ولم يعوّض :

ومن محركات هذه التزعة الرئيسية إحياء الشاعر استعمالات قديمة بقيت محالها شاغرة اليوم . وإن كان هذا العامل محدود المدى في «الشوقيات» فإنه بالغ الأثر في حياة اللغة ، لأنّ الشاعر لا يستعيز فيه ببديل موجود في اللغة عن آخر موجود في اللغة أيضا ، وإنما يبديل موجود في اللغة عن محل شاعر .

وقد ذكرنا من ذلك استعمال الشاعر «المُعَلِّم» للمتسم بسيماء الحرب ، و«الحَضَوُضَى» للجبل في البحر ، و«الْقَلَس» لحبل السفينة ، ونضيف :

- «الغَسُّ» وهو مصدر في معنى المضيّ قُدُما :

عَقَلْتُ لَجَّةَ الْأُمُورِ عَقُولًا طَالَتِ الْحَوْتَ طُولَ سَبَحٍ وَغَسَّ (1)

- «فَهَقَ» في معنى امتلأ إلى حدّ الفيضان :

وَبِأَيِّ عَيْنٍ ، أَمْ بِأَيَّةِ مُزْنَةٍ أَمْ أَيَّ طُوفَانٍ تَفِيضُ وَتَفْهَقُ (2)

ولا نرى الذي يختتم قائلا : إن استعمال الألفاظ التقليدية يكثر في مطولات «الشوقيات» ، يفسّر شيئا كبيرا ، لأنّ هذا التفسير - من ناحية - بديهيّ ، فالإطالة تبيح من الضرورات ما لا يبيحه التقصير ، ولأنّه - من ناحية أخرى - غير كاف ، إذ الغفلة عن أنّ ذلك كان في كلام شعريّ ، وأنّه ساهم هكذا في بناء هذا الكلام من حيث هو شعر ، تقود إلى الغفلة عن حقيقة وجوده عموما .

وللتقدّم في تعليل هذه الظاهرة نرى ضرورة الإشارة إلى حقيقة أولى وهي أنّ شوقي لم يتردّد في الكشف عن حقيقة هذا المترع في شعره وإذا بها ترجع إلى إرادة إحياء اللغة طبق برنامج يبدو أنّ الشاعر سطره لنفسه . ودليلنا على ذلك استعماله في كثير من السياقات اللفظ الشائع إلى جانب مرادفه النادر استعماله اليوم في ذلك المعنى ، أو إلى جانب مقاربه في الدلالة والذي يكون الشاعر قد أجراه إجراء المرادف ، وذلك للكشف عن معنى أحد اللفظين بمعنى الآخر :

- الكلام = الجراح :

وَكَانَتْ مِصْرُ أَوَّلَ مَنْ أَصَبْتُمْ فَلَمْ تُحْصِ الْجِرَاحَ وَلَا الْكِلَامَ (3)

- الأعنان : النواحي :

وَرَبِعَتْ كَمَا رَبِعَتِ الْأَرْضُ فَيْكَ نَوَاحِي السَّمَاءِ وَأَعْنَانُهَا (4)

(1) ج 2 ص 44 ، 37 .

(2) ج 2 ص 64 ، 3 .

(3) ج 1 ص 221 ، 10 .

(4) ج 1 ص 226 ، 14 .

– العرش = الكرسي :

أَيْن (مروان) = فِي الْمَشَارِقِ عَرْشُ

أُمُيَّ ، وَفِي الْمَغَارِبِ كُرْسِي (1)

– الشرط = العلامة :

دَنَتِ السَّاعَةُ الَّتِي أَنْذَرَ النَّاسُ

سُ ، وَحَلَّتْ أَشْرَاطُهَا وَالْعَلَامَةُ (2)

– الظئر = المرضعة :

أَلَسْتُ دَمِشْقُ لِّلْإِسْلَامِ ظِئْرًا

وَمُرْضِعَةٌ الْإِبُوءَةُ لَا تُعَقُّ (3) ؟

– التأمور = القلب :

رَمَتْكَ فِي قَنَوَاتِ الْقَلْبِ فَأَنْصَدَعْتُ

مَنْبِيَّةٌ مَا لَهَا قَلْبٌ ، وَلَا كَبِدٌ

لَمَّا أَتَاخَتْ عَلَى تَأْمُورِكَ انْفَجَرَتْ

أَزْكَى مِنَ الْوَرْدِ أَوْ مِنْ مَائَةِ الْوَرْدِ (4)

– الرُّغَامُ = التراب :

إِذَا مَا مَسَّ تَرْبًا عَادَ مِسْكًا

وَنَافَسَ تَحْتَهُ الذَّهَبَ الرُّغَامُ (5)

وقد يستعمل الشاعر المترادفين في البيت الواحد لا يبدو أنهما يختلفان في الندرة والشيوع :

– الدهر = الزمان :

هَكَذَا الدَّهْرُ : حَالَةٌ ثُمَّ ضِدٌّ

مَا لِحَالٍ مَعَ الزَّمَانِ بَقَاءُ (6)

– طلل = دمنة = رسم :

طَلَلٌ عِنْدَ دِمْنَةٍ عِنْدَ رَسْمٍ

كَكِتَابٍ مَعَ الْبَلَى عُنْوَانُهُ (7)

– الوقار = الرزاة :

مَنْ رَأَاهَا يَقُولُ : هَذِي مُلُوكُ الدَّ

دَهْرِ ، هَذَا وَقَارُهُمْ وَالرَّزَانَةُ (8)

الآن أن التأمل في عموم هذه الاستعمالات بمراعاة طبيعة الكلام الذي زرعت فيه يكمل – في نظرنا – حقيقة احياء اللغة . فهذه الظاهرة مبدأ في برنامج شوقي ولكنها من مقتضيات أسلوبه في نظم الشعر أيضا .

(1) ج 2 ص 44 ، 45 .

(2) ج 2 ص 85 ، 2 .

(3) ج 3 ص 74 ، 16 .

(4) ج 3 ص 62 ، 45 و 46 .

(5) ج 4 ص 71 ، 10 .

(6) ج 1 ص 47 ، 82 .

(7) ج 1 ص 248 ، 4 .

(8) المصدر نفسه ، 6 .

فالنظر إلى منازل الألفاظ المعنية وأصواتها - وهو نظر إلى موسيقىة هذا الكلام - يبين أن هذه الاستعمالات من ناحية ، شائعة في مقاطع الأبيات وأنها ، من ناحية أخرى ، شائعة في القصائد ذات الروي النادر :
- روي الضاد :

- 28 يُعَرِّضُ الْمَالِكُونَ أَسْرَى عَيْنَيْهِمَا فِي قُبُودِ الْهَوَانِ ، عَائِينَ ، جَرَضَى
.....
30 هِيَ فِي الْأَسْرِ بَيْنَ صَخْرٍ وَبَحْرٍ مَلَكَةٌ فِي السَّجُونِ فَوْقَ حَضَوْضَى (1)
- روي السين :

- 37 عَقَلْتُ لُجَّةَ الْأُمُورِ عَقُولًا طَالَتِ الْحُوتَ طُولَ سَبْحٍ وَغَسَّ
.....
56 غَشِيَتْ سَاحِلَ الْمَحِيطِ ، وَغَطَّتْ لُجَّةَ الرُّومِ مِنْ شِرَاعٍ وَقَلَسِ
.....
80 حِصْنُ (غُرْنَاطَةِ) وَدَارُ بَنِي (الْأَحْمَرِ) : مِنْ غَافِلٍ ، وَيَقْظَانِ نَدَسِ
81 جَلَّلَ الثَّلْجُ دُونَهَا رَأْسَ (شِيرَى) فَدَا مِنْهُ فِي عَصَائِبِ بَرَسِ (2)

2 - دلالات لفظة « فتى » في « الشوقيات » :

بعد أن تأكدت عندنا نزعة شوقي التقليدية في استخدام ألفاظ اللغة ، رأينا من تمام الفائدة تلمسها في استعمال لفظ « فتى » ، واستقصاء مظاهرها بتجريد سياقاتها في كامل أشعار « الشوقيات » وبتحديد مدلول اللفظ في كل سياق وتأليف المدلولات في تبويب جامع ومقابلتها بما دل عليه اللفظ في اللغة والاصطلاح .

وقد اخترنا لفظ « فتى » لسببين : وفرة استخدامه في شعر الشاعر ، من ناحية ، ومرونة الحد في حقله الدلالي من جراء ما طرأ عليه من تضيق واتساع عبر العصور : من ناحية أخرى .

فيبدو أن استعمال اللفظ في القديم كان في صيغة المفرد . ولم يكثر استعمال مثناه أو جمعه إلا عند ما أصبح اللفظ مصطلحا حضاريا مجردا من معناه المادي . أما مصدره « فتوة » فلم يوضع إلا في القرن الثاني الهجري وذلك لمعنى المروءة في الشباب مقابل المروءة التي تكون في الكهول .

وقد دل لفظ « فتى » في أصله المادي على معنى الشاب الحدث ، ثم دل على الكامل الجزل من الجمال (في الحيوان) والرجال (في الناس) ودل على العبد المملوك ، كما تشهد بذلك استعمالات كثيرة من القرآن والحديث ، حيث يجوز في معنى العبد : الحدث أو الشيخ ، وقد استعمل اللفظ منذ القديم أيضا في معنى السخي الكريم .

(1) ج 2 ص 54 ، 28 ، 30 .

(2) ج 2 ص 44 ، 37 ، 56 و 80 و 81 .

فاتساع دلالة لفظ «فتى» إلى هذا المدى يتميز :

— بكونه مرتبطا باستعمال اللفظ مفردا خاصة .

— وبكونه حاصلًا في بيئة الوضع الأولى ، بحيث تقدّر أنّ انتقال اللفظ من دلالة إلى أخرى لم يكن في عصور متباعدة .

— وبكونه غير وليد اصطلاح فني متمخّض عن حضارة اقتضته .

لكن مصير اللفظ تغيّر فيما يبدو ، بداية من القرن الثالث :

أما في الأندلس فقد أصبح مفرد مصطلحا حضاريا يطلق على أعلى عبيد القصر مرتبة ، بينما يطلق لفظ الغلمان على عامة العبيد ، وأصبح مثناه دالا على خطة سياسية فيسمّى به الضابطان الساميان «الفتيان الكبيران» اللذان كانا يتوليان ، أمر أهل القصر كافة .

وأما في المشرق فأصبح جمعه «الفتيان» يطلق على حركات ومنظمات حضرية اجتماعية وأحيانا عقائدية مختلفة ، بقيت منتشرة حتى عهد النهضة .

وقد دلّ الجمع «فتيان» — على العموم — حينا على المثل العليا في الرجال ، وحينا آخر على ما يمكن تسميته بـ«صعاليك» المدن ، والدلائل أن إذ تفرقان ، فإتھما تلتقيان أحيانا في مدلول واحد (1) .

لكنّ اللفظ انتهى في الاستعمالات الحديثة ، عامة إلى التجرد من كلّ صبغة اصطلاحية والعودة إلى معناه المادّي الأصلي ، وهو معنى الشابّ الحدث .

إن الناظر اليوم في مآل لفظ «فتى» في العربية يرى عودة على بدء ، هو الابتذال الذي يلحق اللفظ من جرّاء قدم المبنى وثرأ المعنى ، فإلام آل في شعر شوقي ؟

استعمل الشاعر اللفظ مفردا 62 مرة ، وجمعا على صيغة فعلة (فتية) 16 مرة وعلى صيغة فعّلان (فتيان) 15 مرة ، واستعمل مصدره (فتوة) 3 مرات وصفته (فتي) مرتين ، ولم يستعمله مثنى .

أما استعماله مفردا وجمعا معا ، فكان في 93 مرة . ولم نر في انتقال الشاعر بمادّة اللفظ من الافراد إلى الجمع أهمية خاصة ، وإنما لمسا في انتقاله باللفظ من سياق إلى آخر تنوعا في الدلالة عاما ، فيعينا التأمل في هذا التنوع بصرف النظر عن الصيغة .

فقد دلّ اللفظ في 35 حالة — أي فيما يزيد عن ثلث جملة الحالات بقليل — على معنى الشابّ الحدث . فكان في هذه الحالات مركّزا على سنّ معينة هي السن التي بين الصبا والاكتهال . الا أنّه لم يكن دالا على معنى الشابّ مطلقا الا في 10 حالات من 35 :

(1) انظر : دائرة المعارف الاسلامية ط ج . فصلي «فتى» و «فتوة» وابن منظور لسان العرب مادة فت و . ومجمع اللغة العربية ، معجم ألفاظ القرآن الكريم ج 2 مادة «فتى» .

– وَمَا زِلْتُ فِي رَيْعِ الشَّبَابِ وَإِنَّمَا
– أَذُنُ الْفَتَى فِي قَلْبِهِ
يَشِيبُ الْفَتَى فِي مَضْرٍ قَبْلَ أَوَانٍ (1)
حِينًا وَحِينًا فِي نُهَاهُ (2)

أما في باقي الحالات (25 من 35) فإن دلّ على معنى الشاب في سنّ الحداثة ، فإنه دلّ أيضا على معنى البطولة في الشاب أو الريادة أو التبرّز من حيث وجودها فيه بالقوة وتوقع ظهورها فيه بالفعل ، بناء على استعداد يتصور فيه أو بادرة قام بها :

– رَبُّوا عَلَى الانْصَافِ فِتْيَانُ الْحِمَى
– فَتَى كَمَا سَمِيهِ كَانَ سَيْفَ الْآلَاءِ
تَجْلُوهُمْ كَهْفَ الْحَقُوقِ كُهُولًا (3)
وَسَيْفَ الرُّسُولِ ، وَسَيْفَ الْوُطْنِ (4)

ولم يكن اللفظ في 58 استعمالا – أي في أقلّ من الثلثين بقليل – مفيدا سنّا معيّنة في المدلول ، بقدر ما كان دالّا على صفة مميزة فيه . فإنه في هذه الحالات خارج عن معنى الشاب الحدث إلى معنى الصفة تكون في الموصوف غضة قوية كما لو كانت في الشاب الحدث .

ومما ورد له اللفظ ، معنى العبد أو التابع ، وذلك في استعمال واحد هو قوله مخاطبا المرثي عبد الله بك الطوير ، وقد وصف فيه الشاعر نفسه بفتى « حسان » : (شاعر الرسول) :

فاقرأ على « حسان » منه (أي من شعري) ، لعله
ومعنى الانسان عامة ، في 4 حالات :

إِلَى حَيْثُ آبَاءُ الْفَتَى يَذْهَبُ الْفَتَى
لَكِنَّ الْفَظْ وَرَدَ فِي 26 حَالَةً لِمَعْنَى الْبَطْلِ فِي السِّيَاسَةِ أَوْ الْحَرْبِ :

– أَيْقَالَ فِتْيَانُ الْحِمَى بِكَ قَصَرُوا
– فَتَى كَانَ سَيْفَ الْهِنْدِ فِي صُورَةِ امْرِئٍ
أَمْ ضَيَّعُوا الْحُرْمَاتِ ، أَمْ خَانُوكِ (7) ؟
وَكَانَ فَتَى الْفَتِيَانِ فِي مِسْكِ ضَيَّغَمِ (8)

واستعمل في 15 حالة دالّا على الرائد ، أو المبرز في ميدانه :

– المبرز في الكرم :

وَأَنَا الْفَتَى (الطائي) فِيكَ ، وَهَذِهِ
كَلِمِي هَزَزْتُ بِهَا بَا اسْحَاقِ (9)

- (1) ج 2 ص 142 ، 10 .
- (2) ج 2 ص 143 ، 10 .
- (3) ج 1 ص 180 ، 36 .
- (4) ج 3 ص 169 ، 6 .
- (5) ج 3 ص 172 ، 14 .
- (6) ج 3 ص 146 ، 10 .
- (7) ج 1 ص 163 ، 45 .
- (8) ج 3 ص 141 ، 8 .
- (9) ج 2 ص 77 ، 33 .

– المبرز في الشراب :

اسْقِيَهَا فَتَى خَيْرَ مَنْ شَرِبَ (1)

– البطل في الطيران :

نَاطَحَ النَجْمَ فَتَى عَلِمَتْهُ فِي حَيَاةٍ حُرَّةٍ كَيْفَ النُّطَاحُ (2)

– النابغ في عالم الثقافة :

فَاضَ الزَّمَانُ مِنَ النَّبُوغِ ، فَهَلْ فَتَى غَمَرَ الزَّمَانُ بِعِلْمِهِ وَبَيَانِهِ (3) ؟

– البطل في عالم الرياضة :

الْيَوْمَ يَوْمُ السَّابِقِينَ فَكُنْ فَتَى لَمْ يَبْغِ مِنْ قَصَبِ الرَّهَانِ بَدِيلًا (4)

وجاء اللفظ في 12 حالة مفيدا معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق ، الكامل الأوصاف :

وصف به فرسا في سياق واحد :

فَصَبْرًا يَا فَتَى الْخَيْلِ فَتَى الْخُرَّ صَبْرًا (5)

ووصف به الانسان في 11 حالة :

– نَزَلْتَ فِيهَا بِفَيْثَانٍ جَحَاجِحَةٍ أَبَاؤُهُمْ فِي شَبَابِ الدَّهْرِ غَسَانُ (6)

– هَذَا فَتَى يُبْكِي عَلَى مِثْلِهِ وَهَذِهِ فِي أَوَّلِ النَّشْأَةِ (7)

يتضح من هذا التحليل أن اللفظ « فتى » في « الشوقيات » حقا دلاليا متسعا ، لكنه اتساع يختلف في المدى عن الاتساع الذي صاحب دلالة اللفظ في تاريخ العربية . ونلخص خصائصه في النتائج التالية :

– لا يجري لفظ « فتى » في شعر شوقي مجرى المصطلح الفني الذي اتخذ بداية من القرن الثالث الهجري ، أي في عهد ما من عهود الحضارة العربية دالا على خطة سياسية أو اجتماعية معينة . فرغم تنوع دلالاته في « الشوقيات » فإنه لم يدل إلا على معانٍ دلّ عليها اللفظ في استعمال العرب في القرون الأولى من تاريخ الأدب العربي . هذا مظهر أول من مظاهر طابع القدم في استعمال شوقي هذا اللفظ .

(1) ج 2 ص 14 ، 19 .

(2) ج 2 ص 156 ، 14 .

(3) ج 1 ص 259 ، 24 .

(4) ج 4 ص 76 ، 3 .

(5) ج 4 ص 214 ، 16 .

(6) ج 2 ص 100 ، 28 .

(7) ج 3 ص 97 ، 6 .

– لكنه رغم تجرّده من كلّ صبغة اصطلاحية فنية ، فإنه لم يدلّ إلا قليلا على المعنى المادّي الأصلي (ورد لمعنى الشاب مطلقا في 10 حالات من 92) .

وإذا علمنا – بما لا يحتاج إلى دليل – أنّ اللفظ آّل في غالب الاستعمالات الحديثة إلى الدلالة على هذا المعنى المادّي الأصلي دون سواء ، اتضح لنا أنّ اللفظ في استعمالات شوقي يبقى – على كلّ حال – محتفظا بطابع القدم .

ومما يزيد دلالة اللفظ ضبطا ، الاستعانة بالسياق العام في القصيدة التي يدرج فيها . فقد بدأ لنا أن السياق العام يصلح في هذه العملية – على الأقلّ – حجة على ما يُفَيِّده السياق الخاص ، ذلك أننا لاحظنا أن دلالة لفظ « فتى » في « الشوقيات » على معنى الشاب مطلقا ، كانت في قصائد غزلية وحكايات غالبا ، بينما دلالاته على ثبوت صفة البطولة في السياسة أو الحرب كانت في سياقات سياسية أو حربية عادة أو في قصائد رثى فيها الشاعر زعماء سياسة أو حرب . أما دلالاته على ثبوت صفة البطولة بالقوة أو على معنى الريادة أو التبرّز في غير ميداني السياسة والحرب ، أو على معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق ، فلم يكن في الغالب إلا في سياقات اجتماعية أو في قصائد رثى فيها أشخاصا لهم مكانة اجتماعية .

إلا أن استعمال لفظ « فتى » في « الشوقيات » لا يخلو – إلى جانب ذلك – من طرفة . فإذا ما اتخذنا المعنى الجزئي الحاضر في كلّ باب من أبواب معانيه التي أثبتنا قاسما مشتركا ، وجدنا اللفظ يتزع إلى الدلالة على معنى واحد (وذلك في 78 حالة من 93 أي بنسبة 83%) هو معنى : البطل ، بالقوة كان أم بالفعل ، وفي الحرب كان أم في السلم ، وفي السياسة كان أم في المجتمع ، وفي العمل كان أم في السلوك ، ذلك أنّ دلالاته على معنى الشاب (في 25 حالة) تؤمّل فيه البطولة ، هي دلالة على صفة البطولة فيه بالقوة ، وأن دلالاته على معنى الرائد أو المبرّز في غير ميداني السياسة والحرب (في 15 حالة) هي دلالة على صفة البطولة الاجتماعية ، وأن دلالاته على معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق (في 12 حالة) هي دلالة على البطولة في بعض وجوه السلوك .

الفصل السادس

النبو والتمكن (1)

1 - الألفاظ النائية :

إن الألفاظ في « الشوقيات » لا تصحبها الدقة والوضوح دائما . فقد يرد اللفظ في حالات ، قلعا في منزلته ، بوجوه تعمي الدلالة وتقضي إلى الغموض .

والنبو والتمكن حالتان في الألفاظ لا يتسنى البتّ باحداهما إلا بالنظر في مختلف المظاهر في تفاعل دلالة اللفظ مع دلالات ما استعمل معه من ألفاظ في السياق . وقد لا يتسنى أحيانا إلا بمراعاة تفاعل دلالاته مع دلالات أمثاله في سياقات أخرى أيضا . وعلامة نبو اللفظ أن يلقى مستعملا حيث يصلح غيره وخاصة أن يتج عن استعماله خلل في علاقة داله بمدلوله .

وقبل تحليل وجوه الخلل التي لاحظنا في علاقة الدال بالمدلول ، لابدّ من توضيح يرفع الالتباس .

إن شوقي يستعمل في شعره بعض الألفاظ التي يغلب عليها غموض الدلالة . فأنت ترى اللفظ منها يفيد معنى ما في سياق ، وتراه بعينه يفيد معنى آخر في سياق آخر . وتنوع المعاني كثيرا إلى حد تقطع فيه العلاقة بين الدال وأي مدلول ممكن ، ويصبح اللفظ صالحا لكثير من المدلولات بدون أن يكون صالحا لمدلول معين ، فلا ينتهي المتقبل المتسرع إلى غير اعتبار المفرد الذي من هذا القليل سداد ثقب ، لا يغني ولا يضمن ، وإلى الحكم عليه بميوعة الدلالة ، من حيث تعدّد وجوهها .

إلا أن تعدّد وجوه دلالة اللفظ الواحد ، المفضية إلى الميوعة ، قد تكون أصيلة في المعجم ، وشائعة في استعمال العرب .

(1) انظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، خاصة : ص 50-51 ثم ص 36 ، وابن الاثير ، الجامع الكبير ، ص 65 .

وتكفيها في ذلك دليلا مادة «أمر» . فإذا اكفينا بحالتي الافراد والجمع ، لاحظنا أن الشاعر أكثر من مفرد هذه المادة وجمعها في سياقات عديدة . فجاء بلفظ المفرد أو الجمع :

لمعنى الحدث :

- وَجَرَتْ هَاهُنَا أُمُورٌ كِبَارٌ
– أُمُورٌ تَضْحَكُ الصِّيَّانُ مِنْهَا
– قَدْ بَعَثْتَ الْقَضِيَّةَ الْيَوْمَ مَيْتًا
- وَاحِلَ الدَّهْرِ بَعْدَهَا جَرِيَاةَ (1)
وَلَا قَدْرِي لَهَا الْعِقْلَاءُ كُنْهَا (2)
رَبِّ عَظَمِ أَتَى الْأُمُورَ الْعَظِيَّاتُ (3)

ولمعنى شؤون السياسة :

- يَا (سَعْدُ) : قَدْ جَرَتْ الْأُمُورُ لِغَايَةِ
– الْفُلْكِ بَعْدَ الْعُسْرِ يُسْرَ أَمْرُهَا
– فَمَا بَالُهَا تَكْرِتُهَا الْأُمُورُ
- اللَّهُ هَيَّأَهَا لَنَا مَا شَاءَ (4)
وَأَسْتَقْبَلَتْ رِيحَ الْأُمُورِ رُخَاءَ (5)
وَطَوَّلَ الْمَدَى ، وَانْقَالَ الْجُدُودُ (6) ؟

ولمعنى الحل والعقد :

- وَقَدْ مَّا أَحَاطَتْ بِأَهْلِ الْأُمُورِ
- مَيُولُ النَّفُوسِ وَأَضْغَانُهَا (7)

وجاء به بمعنى الملك :

- فَيْ بَرُومًا ، وَشَاهِدِ الْأَمْرَ ، وَاشْهَدْ
- أَنَّ لِلْمَلِكِ مَالِكًا سُبْحَانَهُ (8)

وجاء به بمعنى السلطة (السياسية) :

- أَيِّنَ الْأُمُورِ ، وَالْقُصُورِ
- رُ ، وَالْبُدُورُ الْمُخْدَرَةُ (9) ؟

وقد استعمل اللفظ بوفرة في إحدى قصائده السياسية فقال :

- 32 أَنْتُمْ غَدًا أَهْلُ الْأُمُورِ وَإِنَّمَا
- كُنَّا عَلَيْكُمْ فِي الْأُمُورِ وَفُودًا

.....

.....

- (1) ج 1 ص 248 ، 9 .
(2) ج 1 ص 280 ، 37 .
(3) ج 3 ص 150 ، 27 .
(4) ج 3 ص 9 ، 34 .
(5) ج 3 ص 9 ، 36 .
(6) ج 3 ص 66 ، 24 .
(7) ج 1 ص 262 ، 17 .
(8) ج 1 ص 248 ، 1 .
(9) ج 3 ص 88 ، 33 .

39 مَجْدُ الْأُمُورِ زَوَالُهُ فِي زَلَّةٍ لَا تَرْجُ لاسْمِكَ بِالْأُمُورِ خُلُودًا

43 جَعَلُوا مَشِيئَتَهُ الْغَيْبَةَ سُلَّمًا نَحْوَ الْأُمُورِ لِمَنْ أَرَادَ صُعُودًا (1)

فكان في الأول بمعنى الشؤون السياسية (2) ، وفي الثاني بمعنى السياسة عامة (3) ، وفي الثالث بمعنى الحكم السياسي (4) .

كما جاء باللفظ لمعنى النيابة (الاجتماعية السياسية) :

لَيْسَ بِالْأَمْرِ جَدِيرًا كُلُّ مَنْ أَلْقَى خِطَابًا (5)

وجاء به لمعنى شؤون الدنيا :

تُسَائِلُنِي : هَلْ غَيَّرَ النَّاسُ مَا بِهِمْ ؟ وَهَلْ حَدَّثَتْ غَيْرَ الْأُمُورِ أُمُورُ (6) ؟

وليست هذه المعاني إلا بعض المعاني التي استعمل لها اللفظ في العربية (7) .

فمرجع الأمر فيما يبنى به مثل هذا اللفظ من ميوعة الدلالة ، وما يطنى على سياقه من غموض ، إلى وضعيته في الرصيد اللغوي ، لا إلى عيشه في النصوص الحديثة غير أن الأسلوب في هذه الحالة ليس سالما من عيب لأن الشاعر بوفرة استخدام اللفظ فيما يجيزه المعجم ، يكرس هذه الميوعة وهذا الغموض .

ولنبوّ حالات غير هذه الحالة ، لا يرجع إلى وضعيّة اللفظ في اللغة ، وإنما إلى إخراجها في السياق ، ويعيننا الآن البحث في أسبابه :

أ - اشتباه العلاقة :

فقد يرد في « الشوقيات » من الألفاظ ما لا نجد له علاقة بمدلول معين ، وإذا ما وجدنا فعل سبيل التأويل المنكر ، ولا يهون من قلق اللفظ وتشتت الذهن إلا التقدير بتولده عن ضرورة وزن أو قافية .

ذلك هو شأن المقطع في البيت التالي :

وَمَشَى عَلَى يَبَسِ الْمَشَارِقِ نورهُ وَأَضَاءَ أَيْضَ لُجْهًا وَالْأَحْمَرَ (8)

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم والمعارف المدرسة في الأزهر بالنور الذي يتشر في البر والبحر ، وفصل بين أبيض اللجة وأحمرها ، أما الأبيض فواضح ، وأما الأحمر فلم تقع له على مدلول مفيد .

(1) ج 1 ص 109 ، 39 .

(2) les affaires politiques

(3) la politique

(4) le pouvoir

(5) ج 1 ص 90 ، 17 .

(6) ج 3 ص 80 ، 36 .

(7) انظر علي الشنوي ، لفظة أمر في القرآن ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد الثامن ، سنة 1971 ص 167 - 205 .

(8) ج 1 ص 151 ، 13 .

ولا نرى نبوءة اللفظ شاع في شعر شوقي شيوعه في قصيدته « مصر تجدد .. » وتدل على ذلك الأبيات التالية منها :

3 (النساء المصريات) زين المقاصر والحجا	ل ، وزين محراب الصلاة
6 وَإِذَا خَاطَبْتَ فَلَا تَكُنْ	خطبًا على مصر الفتاة
14 (نساء الرسول) رُضْنِ التَّجَارَةَ وَالسِّيَا	سَةَ وَالشُّؤُونََ الْآخِرِيَاتِ
22 أَدْعُ الرَّجَالَ لِيَنْظُرُوا	كَيْفَ اتَّحَادُ الْغَانِيَاتِ
33 يَلْبَسُنَّ ذُلَّ السَّائِلَا	تِ ، وَمَا ذَكَرْنَ الْبَائِسَاتِ (1)

فأقل ما يمكن أن نقول في العلاقة بين مقاطع هذه الأبيات والمدلولات أنها غامضة : فأبي وجه لوصفه النساء المصريات بكونهن يزن « محراب الصلاة » ؟ وماذا قصد بـ « مصر الفتاة » ، هل هي الجريدة المصرية المعروفة ؟ أم هي مصر المتمثلة في نساها ؟ أم هو كنتى بذلك عن مصر لكونها في بداية النهضة (2) ؟ ثم ، بم يمكن تعليق قوله : « الشؤون الأخريات » ، والحديث عن نساء الرسول ؟ ، وأية غاية من احلاله الصفة محل الموصوف في قوله : « الغانيات » ، والقصيدة اجتماعية ؟ وإلى ماذا رمى بقوله : « وما ذكرن البائسات » ؟

ب - انعدام العلاقة :

وقد تنعدم العلاقة بين الدال والمدلول ، فيبدو اللفظ كالمثبت وذلك إذا زيد اللفظ زيادة تعمي ، أو حذف لازمه حذفًا لا يغني .

فالأول كاستعمال اللفظ قد دل على معناه لفظ آخر سابق في البيت على غير وجه التأكيد المفيد ، كما في البيتين التاليين :

– ضَجَّتْ عَلَيْكَ مَآذِنٌ ، وَمَنَابِرٌ	وَبَكَتْ عَلَيْكَ مَمَالِكٌ ، وَنَوَاحٍ (3)
– مِنْ عَادَةِ الْإِسْلَامِ يَرْفَعُ عَامِلًا	وَيُسَوِّدُ الْمِقْدَامَ وَالْفَعْلَالَ (4)

حيث قطع الشاعر البيت الأول بلفظ « نواح » وقد دل على معناه لفظ « ممالك » ولم يجيء الثاني على سبيل التأكيد المفيد ، وقطع البيت الثاني بلفظ « الفعّال » وقد دل على معناه بلفظ « عاملا » ، ولا نرى لصيغة المبالغة أثرا إيجابيًا في الدلالة .

(1) ج 1 ص 102 .

(2) انظر الاستعمال نفسه في ج 3 ص 42 ، 80 .

(3) ج 1 ص 105 ، 4 .

(4) ج 1 ص 185 ، 26 .

والثاني كالإيجاز المخلّ مثل الذي في قوله :

لَيْسَ يَغْنِي عَنْهَا الْبِلَادُ وَلَا مَا لُ الْاِقَالِيمُ إِنَّ أَتَاهَا النُّدَاءُ (1)

وأراد : نداء الله أو نداء الموت أو نداء القضاء .. ولكن لفظ النداء وحده لا يدلّ بذاته على معنى مخصوص .



إن القطع جنى على الشاعر أحيانا بل الشاعر هو الذي جنى أحيانا على اللغة من أجل القطع . وليس معنى ذلك أن النابى من الألفاظ كثير في شعره أو هو شائع في مقاطع الأبيات أكثر من شيوعه في حشوها ، ولكن نسبة توفّره في المقاطع أهم من نسبة توفّره في الحشو على ما تقدّر . والمقطع من حيث هو تاج البيت ولبنة الختام ، أكثر المنازل حساسية في الشعر ، وأصدقها تصويرا لتعامل الشاعر مع اللغة . هذا هو المظهر الذي نستطيع أن نقول إنّ شوقي أخفق فيه أحيانا وإن وفق فيه كثيرا أحيانا أخرى .

ونرجع هذا الضعف النسبي الذي في مقاطع الأبيات إلى إطالة النفس في القصيدة ، وهو أمر وطن الشاعر نفسه عليه ، وقد بينّا أنّ الإطالة تبيح من الضرورات ما لا يبيحه التقصير .

2 - الألفاظ المتمكّنة :

أمّا الألفاظ المتمكّنة فليست هي الألفاظ المناسبة للمقام فحسب ، بل هي - عندنا - المناسبة للمقام والمساهمة في تقوية الدلالة بوجه خاصّ أيضا . ولقد مرّت كثير من نماذجها لا سيما في بابي التصوير والحركة إذ كثيرا ما تولدت الصورة المرسومة أو الحركة المؤداة عن لفظ متمكّن واحد ، شأن الصورة في عجز البيت التالي :

بِكَ بَشَّرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَرِيْنَتٌ وَتَضَوَّعَتْ مِسْكَ بِكَ الْغُبْرَاءُ (2)

حيث حلّ لفظ « الغبراء » محلّ لفظ الأرض ، كناية بالصفة عن الموصوف ، إذ « الغبراء » في الأصل صفة للأرض لغبرة لونها أو لما فيها من الغبار ، فقويت هكذا المقابلة الأولى : السماء / الغبراء ، بتولّد مقابلة ثانية : المسك / الغبراء ، فدلّ بذلك على موافقة ميلاد الرسول انقلاب الوضع من سيّء (الغبار) إلى حسن (المسك) .

وكذلك شأن المقارنة التالية :

تَرَكَ الْفَرِيقَانِ الْقِتَالَ ، وَهَذِهِ سِلْمٌ أَمَرُ مِنْ الْقِتَالِ عُقَامٌ (3)

(1) ج 1 ص 17 ، 186 .

(2) ج 1 ص 34 ، 13 .

(3) ج 1 ص 230 ، 23 .

حيث صور الشاعر السلم التي لا يتبعها الرخاء والأمن بالسلم العقام ، وهذه الصفة يستعملها العرب
للداء ، وكذلك للحرب . لكن الشاعر استعملها للسلم - تقيض الحرب - قلب الوضعيّة ، وبهذا القلب قوى
المقابلة التي بين القتال والسلم .

ولا ننوي فيما يلي تناول هذه الأساليب بالدرس من زاوية الألفاظ بعد أن درست من زاوية مولداتها .
فإنّ تمكّن الألفاظ ساهم في توليد كثير من الأساليب ، وإنما بقي أسلوب خاصّ ولده تمكّن الألفاظ
يعنيّا البحث فيه هنا وهو أسلوب حسن الختام .

فقد بدا لنا شوقي مولعا بترويج قصائده بما يستقطب أهمّ معانيها من ألفاظ ولا تستوقفنا في ذلك ظاهرة
إحياء آخر لفظ من القصيدة بنهايتها فحسب ، بل يستوقفنا ثراء الدلالة فيها واحكام قفلها ، من ذلك ختامه
« نهج البرده » بقوله :

يَا رَبَّ أَحْسَنْتَ بَدْءَ الْمُسْلِمِينَ بِهِ فَتَمِّمِ الْفَضْلَ ، وَامْنَحْ حَسَنَ مُخْتَمِرٍ (1)

ففي لفظ « مختتم » جمع الشاعر رجاءه في حسن خاتمة المسلمين ورجاءه في حسن خاتمة القصيدة .

ومنه ختامه رثاء ملك سياسي وزعيم ديني دفن بالقدس بقوله :

وَتَحَلَّتْ (القدس) مِنْ الْبَرَاقِ بِطُغْرًا ، وَمِنْ حَافِرِ الْبَرَاقِ بِخَاتَمٍ (2)

فجمع في لفظ « خاتم » حسن مآل المدينة وحسن خاتمة الفقيه وأوحى بختام القصيدة في نفس الوقت .

ومن هذا القليل الخاتمتين التاليتين :

– فَالْزَمِ التَّمَّ أَيُّهَا الْبَدْرُ دَوْمًا وَالزَّمِ الْبَدْرَ أَيُّهَا التَّمَامُ (3)

– بَلِّغِ الْبِنَاءَ عَلَى يَدَيْكَ تَمَامَهُ وَكِلْ مَا تَبْنِي بِدَاكِ تَمَامُ (4)

وبه التمام « في الأول » و« تمام » في الثاني أجمل المدح في الحالين وتوجّح كلا من القصيدتين .

ولا تنحصر ملحمة الختام عند الشاعر في مادّة الختم نفسها أو مادة التمام ، بل تجيء أيضا متنوّعة
المادّة :

مَا زِلْتُ تَبْنِي رُكْنَ كُلِّ عَظِيمَةٍ حَتَّى أَتَيْتَ بِرَابِعِ الْأَهْرَامِ (5)

فوصفه دار بنك مصر به رابع الأهرام « نهاية المتصور في البناء » وهو أيضا نهاية بناء القصيدة .

(1) ج 1 ص 190 ، 190 .

(2) ج 3 ص 150 ، 49 .

(3) ج 1 ص 239 ، 60 .

(4) ج 4 ص 10 ، 53 .

(5) ج 4 ص 17 ، 50 .

وقد يختم القصيدة باللفظ الذي يصلح لها محورا وعنوانا :

فَقُلْ لِمَنْ يَجْهَلُ خُطْبَ الْآتِيَةِ قَدْ فَطِرَ الطُّفْلُ عَلَى الْآنَانِيَةِ (1)

لم يستعمل الشاعر لفظ « الآنانية » في غير هذا الوطن من آخر بيت في القصيدة ، والحال أنه أقام كلّ مراحلها على تحليل معنى الآنانية .

وختم القصيدة بملحة جامعة ، ظاهرة شائعة في الحكايات على وجه الخصوص . فأغلب حكايات « الشوقيات » توجّتها ملح . وقد كانت الملح الختامية متنوعة . وقد سبق درسها في باب الحكايات (2) ، ممّا يغنينا عن العودة إليها في هذا الباب .

(1) ج 4 ص 100 ، 17 .

(2) انظر باب الحكايات .

الفصل السابع

التخصيص والتعميم (1)

1 - تخصيص العموم :

إن تخصيص العموم أسلوب من أساليب التصرف في دلالة اللفظ اتخذها الشاعر ليخصب الصورة الشعرية ويبحث أنفاساً جديدة في الدلالة اللغوية في نفس الوقت . فقد تيسرنا أن هذا الأسلوب مكن اللغة في « الشوقيات » من القيام بوظيفتها على أكمل وجه ، وجعل الشعر يغتم من امكانياتها أوفر زاد .

فقد كان لتخصيص العموم في شعر شوقي دور تنظيم الدلالة في المادة اللغوية ، على وجه ما يتضح في قوله :

إِلَيْكَ - بعدَ اللهِ - يَرْجِعُ تَحْتَهُ مَا جَفَّ ، أَوْ مَا مَاتَ ، أَوْ مَا يَنْفَقُ (2)

فلما استعمل الشاعر « جف » وهو فعل خاص بالنبات ، استعمل « مات » وخصصه بالإنسان ، و« نفق » وخصصه بالحيوان ، بينما يصح في اللغة « مات » للإنسان والحيوان معا ، كما يصح لهما « نفق » أيضا . فكان وراء عملية التخصيص هذه إجراء للمادة اللغوية لدلالات تفيدها اللغة نفسها مع عزل دلالات أخرى تفيدها اللغة كذلك ، لكن التنظيم اقتضى من الشاعر تعليقها بمواد أخرى هي بها أليق .

وقد قام تخصيص العموم في حالات أخرى بدور التأكيد على نظام في الدلالة هو موجود في استعمال المادة بالقوة غير موجود فيها بالفعل دائما ، وقد لاحظنا شيوع هذه الظاهرة في مثل السياق الذي يحتضن اللفظين اللذين يرجع ازدواجهما ، كما في البيتين التاليين :

- لَا تَجْزِهِمْ عَنْكَ حُلْمًا ، وَاجْزِهِمْ عَنَّا فِي الْحُلْمِ مَا يَسِمُ الْأَفْعَالِ أَوْ يَصِمُ (3)
- دَرَكٌ مُسْتَحْدَثٌ مِّنْ دَرَجٍ وَمِنَ الرَّفْعَةِ مَا حَطَّ الدُّخَانَا (4)

(1) انظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 168 - 170 ، وإبراهيم أنيس ، دلالة الالفاظ ، ص 153 - 155 .

(2) ج 2 ص 64 ، 21 .

(3) ج 1 ص 211 ، 34 .

(4) ج 2 ص 188 ، 19 .

فقد استعمل الشاعر في الأول « يسم » (من وسم : جعل له سمة وعلامة) و« يصم » (وصفه بعيب) .
 وإذا كان في فعل « وصم » معنى العيب ، فإن معنى الخصلة ليس في فعل « وسم » بصفة حتمية . فتتج عن
 إيراد اللفظين في سياق واحد تخصيص لمعنى « وسم » بالخصلة ، وتوفق إلى مقابلة بينهما : يسم / يصم .
 والاتحاد في أصل الفعلين مرجح .

واستعمل الشاعر « درك » ثم « درج » وأراد المقابلة بين الأسفل والأعلى على ما يتضح في مقابلة الرفع
 بالخط في العجز ، والمرجع في الدرك والدرج اتحاد الأصل وتقارب الدلالة فيهما لا تباعدها ، لكن التقابل
 من مولدات الازدواج ، وهذا السياق يؤكد .

وقد يكون تخصيص العموم من مظاهر استغلال الامكانيات المختلفة في دلالة اللفظ ، وذلك إذا تمثل
 في استعمال اللفظ في معناه المادي الضيق دون معناه الاصطلاحي الواسع المطرد ، كاستعماله لفظ « الدين »
 في قوله :

لَكَ الدِّينُ يَا رَبَّ الْحَجِيجِ جَمَعَتَهُمْ لَيْتَ طَهُورِ السَّاحِ وَالْعُرْصَاتِ (1)

حيث أخذ لفظ « الدين » في معنى المصدر من دان يدين ديناً .

كما يكون التخصيص من مظاهر اثرء الشاعر المادة اللغوية وذلك إذا تمثل في إضافة معنى جديد إلى
 معان مقاربة يدل عليها اللفظ في العربية ، كما في هذا السياق :

لَحَامًا اللَّهُ أَنْبَاءً تَوَالَتْ عَلَى سَمْعِ الْوَلِيِّ بِمَا يَشُقُّ (2)

فالولي هاهنا لفظ مقترن بمعنى الصديق الحبيب ، بينما هو يقترن في اللغة بمعاني الخالق المعين والمخلوق
 المعين ، وصاحب أمر الانسان كالأب أو من قام مقامه ، ولكن الشاعر خصص معنى الولي بالصديق بجامع
 معنى الاعانة ، فوسّع مجال الدلالة .

وفي « الشوقيات » نوع آخر من تخصيص العموم يختلف عن الأنواع السابقة هو كالذي في قوله :

لَمَّا بَنَى اللَّهُ الْقَضِيَّةَ مِنْهُمْ قَامَتْ عَلَى الْحَقِّ الْمِينِ عَمُودًا
 رَبَحَتْ مِنَ التَّصْرِيحِ أَنْ قُبُودَهَا قَدْ صِرْنَ مِنْ ذَهَبٍ ، وَكُنَّ حَدِيدًا

أَوْ مَا تَرَوْنَ عَلَى الْمَنَابِعِ عِدَّةً لَا تَنْجَلِي ، وَعَلَى الضَّفَافِ عَدِيدًا (3) ؟

حيث قصد به القضية السياسية المصرية وبه التصريح ، تصريح 28 فبراير سنة 1922 وبه المنابع ، وه الضفاف ،
 منابع النيل وضافه .

(1) ج 1 ص 98 ، 12 .

(2) ج 2 ص 74 ، 12 .

(3) ج 1 ص 109 ، 22 - 24 .

هذا اللون من التخصيص كثير في شعر شوقي ، ولكتنا نكتفي هاهنا بهذا الشاهد عليه ، لأنه في الحقيقة أدخل في باب التعريف الاستغراقي الذي يفيد التعريف المحض (1) منه إلى تخصيص العموم في الدلالة ، من قبل أن التخصيص لم تجزه فيه إلا ملايسات القول ، ومن ثمّ هو تخصيص لا يخصب الدلالة اللغوية كما لاحظنا في ألوان التخصيص السابقة .

2 - تعميم الخصوص :

إن تعميم الخصوص من أساليب التصرف في دلالة الألفاظ ، ويتمثل في نقل اللفظ من خصوص ما يدلّ عليه في الغالب إلى عموم ما قد يدلّ عليه . وهي عملية تولّد - في الظاهر - عن فقر الرصيد اللغوي عند المتصرف (2) ، ولكنها قد تكون مثمرة ، فتأتي لاشباع الدلالة وإثراء المدلول .

وقد دخل تعميم الخصوص في أشعار « الشوقيات » مدخلا إيجابيا حيناً ، فغذّي صورة أو قوى دلالة ، ومدخلا أقلّ إيجابية حيناً آخر . فلم يتجاوز تغليب استعمال ممكن على آخر ممكن .

أ - إثراء المدلول :

جاء تعميم الخصوص كثيرا لتوليد صور فمن ذلك استعمال شوقي لفظ « الجثمان » في هذه المقامات :

- غَرَبْتِهِ ، قَوْمِي جَنَّبِي لِفِرْقَتِهِ وَحَنّ لِلِنَّازِجِ الْمَأْسُورِ جُثْمَانِي (3)
- حَلَفْتُ بِمَا أَسْلَفْتُ فِي الْمَهْدِ مِنْ يَدٍ وَأَوَّلْتُ جُثْمَانِي مِنَ الْمِينَةِ الْعُظْمَى (4)
- فَجَرَرْتُ جُثْمَانِي ، وَهَانَتْ كُرْبَةُ لَوْلَا عَتَاؤُكَ لَمْ تَكُنْ لَتَهُونَا (5)

فلفظ « الجثمان » خاصّ باليت ، ولكن الشاعر استعمله للمتكلم الحي على سبيل التعميم . أمّا في الأول فحديثه متجه إلى المعشوقة التي « غرّبت » قلب العاشق ، فكان لفظ « الجثمان » مناسبا باعتبار محور الحديث ، حينين الجسم المجرد من القلب ، إلى القلب الذي فارق الجسم ، وأمّا في الثاني ، حيث خاطب أمّه المريّة ، فحديثه عن سابق رعايتها له عندما كان صغيرا ، فدلّ بلفظ « الجثمان » على ضعف الصغير وحاجته إلى الرعايه لتجرّده من كلّ سلاح . وأمّا في الأخير ، فصور « الجثمان » جسمه المريض في سياق رثى فيه طيبيا كان غني بمعالجته .

(1) انظر باب التنكير والتعريف .

(2) هي فلا دليل فقر في الرصيد اللغوي عند الطفل مثلا ، انظر ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ص 154 .

(3) ج 2 ص 143 ، 3 .

(4) ج 3 ص 146 ، 28 .

(5) ج 3 ص 166 ، 34 .

ومما جاء له تعميم الخصوص في « الشوقيات » : تقوية المعنى ، ويظهر ذلك في قوله :

– لَا تَسْمَعَنَّ لِعُصْبَةِ الْأَرْوَاحِ مَا قَالُوا يَبْطُلُ عَلَيْهِمْ وَكَذَابُهُ (1)
– وَالْيَوْمَ يَهْتِفُ بِالصَّلِيبِ عَصَائِبُ هُمْ لَلَالِهِ وَرُوحِهِ ظُلَامٌ (2)

فالعصبة (جمع عصائب) هي في اللسان ما بين العشرة إلى الأربعين ، ولكن الشاعر استعمالها في البيتين بمعنى الجماعة بلا عدد تعميما ، فكان لذلك أثر في تقوية معنى التهجين المستفاد من السياق .

ويجدر أن نلاحظ في هذا الصدد أن عموم معنى العصبة هو اليوم نازع إلى الاحلال غلّ خصوصه لجريانه في الاستعمال كثيرا في معنى الجماعة مطلقا ، ولكن معنى « التهجين » أصبح ملازما له في كل حالة ، وإن لم يكن له أثر في أصل دلالة (3) .

ومما يدخل في باب تخصيص العموم استعماله لفظ الشرّ في قوله :

وَرُحْنَا يَهْبُ الشَّرُّ فِينَا وَفِيهِمْ وَتَشْمُلُ أَرْوَاحُ الْقِتَالِ وَتَجْنُبُ (4)

قد أراد الشاعر في هذا البيت المقارنة بين جنود الأتراك وأعدائهم ، لكن لفظ « الشرّ » إذا ناسب الأعداء ، فإنه لا يناسب جنود الأتراك وهم محلّ الفخر . فالظاهر أن الحرب التي صور ليست في معنى الجهاد في سبيل الله وإنما هي الحرب الغاشمة الظلمة ، غير أن هذا الأسلوب مما يحمل على الضدّ (الشرّ في الأعداء في معناه اللغوي) حقيقة ، وعلى مقابله (الشرّ في الأتراك في معنى مواجهة الشرّ بما يدفعه وليس شرّا) مجازا .

ب – تغليب الممكن على الممكن :

وقد ينقل الشاعر اللفظ من الخصوص إلى العموم ، فيستعمله فيما لم يغلب فيه استعماله ، فيدخل في حكمه هكذا ما قد لا يتسنى دخوله إلا بتأويل ، فيؤول معنى اللفظ إلى شيء من الميوعة بعد ملازمته الدقة ، فيعمّ الرسالة بعض الضباب .

من ذلك ما استعماله في حشو البيت كلفظ « الجيد » في قوله :

وَقَتَّكَ الْعَيْنَايَةُ بِالرَّاحَتَيْنِ وَطَوَّقَ جِيدَكَ إِحْسَانُهَا (5)

والجيد – حسب اللسان – يكون في الرجل ولكنه قد غلب على عنق المرأة ، والخطاب في البيت هو لسعد زغلول ، فيكون الشاعر غلب استعمالا نادرا على آخر شائع ، من حيث هو عمّم دلالة الجيد فأخرج اللفظ من صبغته الاصطلاحية إلى صبغة هي أقرب إلى الابهام منها إلى الوضوح .

(1) ج 1 ص 84 ، 17 .

(2) ج 1 ص 230 ، 46 .

(3) يستعمل الشاعر اللفظ كثيرا في المعنى المذكور كما يستعمله في معناه الأصلي مثلا ج 1 ص 266 ، 26 .

(4) ج 1 ص 42 ، 190 .

(5) ج 1 ص 262 ، 10 .

وكذلك استعماله لفظ « الخرائب » في قوله :

أُمَّةٌ هُمُّهَا الْخَرَائِبُ تُبْلِيْسُهَا ، وَحَقُّ الْخَرَائِبِ الْإِعْلَاءُ (1)

فاستعمل « الخرائب » لبقايا الهياكل والآثار ، بينما الخربة في اللغة هي موضع الخراب ، فيكون بتوسيع دلالة « الخرائب » انتهى إلى ما لم يقصد ، لأن في معنى الخربة ، الشيء الذي لا حاجة به ولا يستحق الرعاية ، ومدار الحكمة التي في البيت على عكس ذلك .

وكذلك « الآباء » في قوله :

أُمَمَ الْحِضَارَةِ أَنْتُمْ آبَاؤُنَا مِنْكُمْ أَخَذْنَا الْعِلْمَ وَالْعِزَّانَا (2)

أراد بالآباء أولياء النعمة عموماً ، بدون أن يفرز هذا التعميم طرافة خاصة .

ومن ذلك ما استعمله في البيت مقطعا ، فكان تعميم الخصوص فيه وليد ضرورة القافية ، مثل لفظ

« العبيد » في قوله يصف الشمس :

مِنْ النَّارِ ، لَكِنَّ أَنْوَارَهَا إِلَاهِيَّةٌ ، زُيِّنَتْ لِلْعَبِيدِ (3)

أراد « العباد » فعمم ما في أصله التخصيص .

ويدخل في تعميم الخصوص استعمال الشاعر الاسم الموصول المشترك « من » في مقام الاسم الموصول

الخاص « الذي » أو « التي » ، وهو كثير في شعره :

عَجِيبٌ يُرْجَى مِشْرَطًا أَوْ يَهَابُهُ مِنْ الْغَرْبِ رَاجِيهِ ، مَنْ الشَّرْقُ هَائِبُهُ (4)

وَتُودِي : اقْرَأ ، تَعَالَى اللَّهُ قَائِلُهَا لَمْ تَتَّصِلْ قَبْلَ مَنْ قِيلَتْ لَهُ يُفَسِّمُ (5)

كِلامٌ لِلْبَرِّيَّةِ دَامِيَّاتٍ وَأَنْتَ الْيَوْمَ مَنْ ضَمَدَ الْكِلامَا (6)

وَسَمِعْتُ مَنْ أَمَوَى تَقُولُ لِتَرْبِهَا : أَحْرَى بِأَحْمَدَ أَنْ يَكُونَ رَزِينَا (7)

فاستعماله « مَنْ » في كل هذه الآيات لا يشمل كل عاقل وإنما أعلاما مخصوصين هم على التوالي

وحسبما يفيد كل سياق : المملوح في الأول ، ومحمد رسول الله في الثاني ، والمخاطب في الثالث ، والمعشوقة في الأخير .

(1) ج 1 ص 17 ، 102 .

(2) ج 1 ص 278 ، 16 .

(3) ج 2 ص 30 ، 13 .

(4) ج 1 ص 80 ، 35 .

(5) ج 1 ص 190 ، 62 .

(6) ج 4 ص 56 ، 12 .

(7) ج 2 ص 139 ، 20 .

فإذا كان تخصيص العموم وافر الثمرة في « الشوقيات » بسبب تولّده عن زاد لغوي عند الشاعر واسع ثريّ ، وبفضل تأثيره البالغ في حياة اللغة من حيث هو ينظّم المادة فيها ، فإنّ تعميم الخصوص بدا مشمرا حينا وغير مشمر حينا آخر ولكنه لا يصل مع شوقي في هذه الحالة الأخيرة إلى تهديد كيان اللغة أو تقويض نظامها ولا هو معرب عن فقر في زاد الشاعر اللغوي لأن نماذجه قليلة ومتفرقة .

الفصل الثامن الدخيل

إنّ أثر الدّخيل في قصائد « الشوقيات » جدّ ضئيل ، وهذا الأثر الضئيل يكاد يقتصر على المفردات وينحصر في مظهرين : دخيل المعنى دون اللفظ ، ودخيل اللفظ والمعنى معا .

ونفسر قلّة تسرّب الدّخيل إليها بكونها من الشعر . ومظاهر الدخيل لا يتسع حقلها الدلالي ولا تكتسب طاقة الإحياء والعمل في النفس عموما إلا بالتمكّن في اللغة وقدم العهد في الاستخدام ، فلا تجد مكانا في الشعر لذلك . ويفسر القلّة كذلك أن شوقي نظم في ظروف إحياء العربية والمحافظة عليها ، فكانت نزعته إلى ابتعاث اللفظ التقليدي ورجوعه إلى المعنى الماديّ قويّة ، بحيث لم تظهر معها نزعة إلى فتح الباب في وجه الدخيل . كما يفسر هذه القلّة عامل آخر هو أنّ الشاعر لم تحفّ به من دواعي التعريب ما سيحفّ بالتأخرين عنه من شعراء وكتاب .

فشوقي رغم وفرة نظمه وسعة ثقافته والملمه بالفرنسية والانكليزية ومخالطته الغربيين سواء في أوروبا أو في مصر ، بقي « فصيح » اللغة ، « نقي » الشعر .

ولكننا لا نجد في شعره نزعة إلى مقاومة الدخيل . تشهد على ذلك مظاهره القليلة المستخدمة ، كما تشهد عليه غايته من استخدامه فإنه لم يستعمله — فيما تراءى لنا — إلاّ حيث نزع إلى مجازاة العرب فيما يبدو أنهم سبقوه إلى استعماله ، أو حيث قصد إلى الإخبار عنه بلفظه الأجنبي بسبب شغور محله في العربية . فاستعمال الدخيل عند شوقي كان دائما مرتبطا بسياقات معيّنة وجاريا لأغراض عملية بحث . فلم نجد الألفاظ الأجنبية القليلة التي أدخلها في شعره متولدة عن إعجابه بشكلها الأعجمي كما لم نجد عنده شعورا بأنّ للدخيل خطرا على اللغة يجب أن يتقّى .

فإذا كانت المحافظة على اللغة من برنامج ، فإن مقاومة الدخيل لم تكن من برنامج .

1 - دخیل المعنی دون اللفظ :

ویکون المفرد دخیل المعنی دون اللفظ إذا دلّ علی معنی أجنبيّ عن الحضارة العربیة بلفظ عربيّ الاشتقاق . وهذا أحد مظهری الدخیل فی « الشوقیات » وأكثرها شیوعاً ، ولكنّه أقلّها أثراً فی بناء القصیة من الناحیة الفنيّة ، باعتبارہ من متعلّقات الموضوع الملّوس لا من متطلبات صور التعبير عن معانیہ .

وفيما يلي تقدّم أمثلة من ذلك :

— من عالم السیاسة :

حام ومنتدب (1) (من مفهومي الحماية والانتداب)

استقلال (2)

تقرير (3)

جلاء (4)

انتخاب (5)

مؤتمر (6)

نقابة (7)

— من عالم الاقتصاد :

برق وبخار (8)

سكة (9) (حديدية)

— من عالم الفن :

لوح وخیال (10) (اللوحة للشاشة والخیال للسينما توغراف)

المرفع (11) (الكرنقال ، وهو المهرجان الذي يتنكر فيه الناس) .

فلاحظ أنّ حاجة الشاعر إلى دخیل المعنی هي أظهر فی میادین السیاسة والاقتصاد والفنّ منها فی غیر هذه المیادین .

وأكثر الدخیل فی هذه الحالات كان ولید مجاراة العرب المحدثین فی استعمالاتهم أي ولید غایة عملیّة تتمثل فی عدم مخالفة المجموعة فی اجراءاتها إذ لا یبدو أنّ شوقي تقرّد هذه الاستعمالات .

-
- | | |
|------|------------------|
| (1) | ج 1 ص 59 ، 34 . |
| (2) | ج 1 ص 158 ، 7 . |
| (3) | ج 1 ص 173 ، 21 . |
| (4) | ج 2 ص 164 ، 7 . |
| (5) | ج 1 ص 90 ، 14 . |
| (6) | ج 2 ص 153 ، 32 . |
| (7) | ج 1 ص 147 ، 46 . |
| (8) | ج 1 ص 266 ، 60 . |
| (9) | ج 1 ص 286 ، 9 . |
| (10) | ج 2 ص 109 ، 1 . |
| (11) | ج 2 ص 60 ، 39 . |

2 - دخیل اللفظ والمعنى معا :

أما دخیل اللفظ والمعنى معا ، فيشمل المفردات التي دلت على معان أجنبية بألفاظ غير عربية الاشتقاق ولا باقية على صورها الأجنبية تماما . وهذا النوع أقل شيوعا في « الشوقيات » ولكنه أبلغ أثرا لعمله في المبنى قدر عمله في المعنى .

ومنه الأمثلة التالية تقدمها على غير سبيل الحصر :

— من عالم السياسة :

ألقاب شرفية :

- قيصر (1) (لقب لكل من يلي ملك الرومان)
- كسرى (2) (لقب لكل من يلي ملك الفرس)
- خاقان (3) (لقب لكل من يلي ملك الترك)
- سيرو لورد (4) (من ألقاب الانكليز الشرفية)
- لا دي (5) (لقب عام لزوجات لوردات الانكليز)

— أسماء اصطلاحية :

دستور (6)

برلمان (7)

— من عالم الحرب :

- ديديان (8) (من الفارسية : الجندي المكلف بالحراسة)
- تنك (9) (الدبابة المستعملة في الحرب)
- موزر (10) (نوع من البنادق)
- اللغم (11) (من التركية : مكان توضع فيه المواد المتفجرة)

(1) ج 1 ص 17 ، 129 .

(2) ج 1 ص 190 ، 156 .

(3) ج 1 ص 169 ، 20 .

(4) ج 4 ص 83 ، 33 .

(5) ج 1 ص 291 ، 13 .

(6) ج 2 ص 153 ، 33 و 34 و 50 .

(7) ج 1 ص 180 ، 50 و 56 .

(8) ج 1 ص 132 ، 23 و ص 253 ، 13 وج 4 ص 57 ، 2 .

(9) ج 3 ص 17 ، 19 .

(10) ج 4 ص 102 ، 26 .

(11) ج 3 ص 142 ، 20 .

— من عالم الطب :

موميا (1) (من اليونانية ومعناها حافظ الأجسام وتطلق اليوم على الأجسام المحنطة)

داية (2) (من الفارسية : القابلة)

بنج (3) : نبات يستعمل للتخدير

راديوم (4) : من اللاتينية : مادة يتداوى بها

من عالم الاقتصاد :

بنك (5)

شيك (6)

من عالم الاجتماع :

فتبول (7) (من الانكليزية)

كلوب (8) (من الانكليزية)

بيسا (9)

اوفرلند (10) (من الانكليزية — السيارة)

شخشيخة (11) (لعبة للأطفال ، يبدو أنها من عامية مصر) .

••

إن استعمال دخيل اللفظ عند شوقي هو في الجملة من ظواهر الإخبار عن بعض مظاهر الحضارة الغربية التي غزت الشرق ، وكان لمصطلحاتها على الألسنة سير كسير الأمثال .

وقد بدا لنا أن شوقي لم يدخل في شعره إلا ألفاظا تميزت بخاصيتين :

— شيوعها في كثير من اللغات محتفظة بأكثر أصواتها الأصلية (12)

— شيوعها في استعمالات العرب بتلك الصور في عصر شوقي .

(1) ج 1 ص 102 ، 37 .

(2) ج 4 ص 166 ، 4 و 6 .

(3) ج 4 ص 75 ، 7 .

(4) ج 2 ص 100 ، 4 و ج 4 ص 14 ، 50 .

(5) ج 1 ص 162 ، 20 .

(6) ج 4 ص 218 ، 7 .

(7) ج 1 ص 173 ، 22 .

(8) المصدر نفسه ، 31 .

(9) ج 4 ص 219 ، 9 .

(10) ج 4 ص 214 ، 2 و 18 .

(11) ج 1 ص 280 ، 26 .

(12) وإن بدا أن الشاعر استقاها في الغالب من الانكليزية .

هذا يؤكد أن لا نزعة عند الشاعر إلى إثراء العربية بالدخيل من اللغات الأجنبية ، كما يؤكد أن لا نزعة عنده إلى مقاومة الدخيل في العربية .



ونلاحظ على وجه العموم :

— أنه توجد نزعة عند الشاعر إلى استعمال مفردين لنفس المعنى كاستعماله « الوابور » مرة و « البخار » أخرى للمركب البخاري في السياق التالي :

أزمان لا البرُّ « بالوابور » مُنْتَهَبًا ولا « البُخارُ » لبنت الماءِ ربَّانًا (1)

« فالوابور » من دخيل اللفظ والمعنى و « البخار » من دخيل المعنى دون اللفظ .

وهذا شاهد على عدم استقرار دال واحد لذلك المعنى عند شوقي ، وربما عند العزب عموما في عصر شوقي .

— وأنه توجد نزعة إلى استعمال صيغتين من مادة واحدة عربية ، للمعنى الدخيل ، كاستعماله لمعنى « الطائرة » لفظ « المطارة » مرة ولفظ « الطيَّار » أخرى :

— وَيَا رَبَّ هَلْ سَيَارَةٌ أَوْ مَطَارَةٌ فَبَدَنُوا بَعِيدُ الْيَدِ وَالْفَلَوَاتِ (2)؟

— مَا النَّاسُ إِلَّا مِنْ جَنَاحِي خَاطِفٍ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ اسْمُهُ الطَّيَّارُ (3)

— وأن دخيل الصيغة لا يكاد يوجد في « الشوقيات » ، فاستعماله « افكر » بديلا لـ « فكر » في قوله :

وَذِكْرِي وَإِنْ لَمْ نَسْ عَهْدَكَ سَاعَةً وَشَوْقٌ وَإِنْ لَمْ نَفْتَكِرْ بِلِيَابِ (4)

دخيل من عامية مصر ، ولكن لا تعويل عليه لوحداثيته .

— أما دخيل التعابير فقليل جدا ، وليس هذا محله على كل حال (5) .

(1) ج 1 ص 275 ، 10 .

(2) ج 1 ص 98 ، 18 .

(3) ج 2 ص 169 ، 11 .

(4) ج 3 ص 29 ، 41 .

(5) انظر بعض امثله في باب التعابير .

الفصل التاسع الفعل

التصرف في أحكام الفعل :

1 - الحكم الاسنادي :

أ - التنازع في العمل :

« يعدّ التنازع من أكثر الأبواب النحوية اضطرابا وتعقيدا وخضوعا لفلسفة عقلية خيالية ، ليست قوية السند بالكلام المأثور الفصيح ، بل ربما كانت مناقضة له » (1) .

وتختلف مظاهر التنازع عند العرب باختلاف العوامل ، وباختلاف المتنازع فيه ، وتتنوع أحكامه بحسب نية الاعمال وعناصره .

ولم يتفصّل كلام العرب - في مختلف العصور - باجماع ، تفصّيه من قضية التنازع ، فإنه يرفض تركيب التنازع عادة ، وإذا استعمل العرب بعض مظاهره في كلامهم فقيما كان حكم المتنازع فيه واحدا وعاملا التنازع يتفقان في المقتضى .

فقد هان خطب التنازع بين عوامل اللغة لما احتد التنازع بين اللغويين ، حتّى جوّزنا لأنفسنا اعتبار مظاهره من باب الاشتراك في العمل لا من باب التنازع فيه .

وقد شاع التنازع في شعر شوقي ، لكن لم تختلف مظاهره فيه ، ولا تنوّعت أحكام المتنازع فيها ، بل كان في الجملة متمثلا في مظهر واحد ينحصر في :

(1) عباس حسن ، النحو الوافي ج 2 ص 191 .

— إجراء عاملين إثنين فقط يتنازعان معمولا واحدا .

— بناء التنازع على مقتضيات الاسناد : فالتنازع فيه عنده مسند إليه ، حكمه الرفع دائما .

— ورود العاملين فعلين ، والتنازع فيه فاعلا ، بحيث يكون الفعلان مستدين في التركيب إلى فاعل واحد متأخر عنهما مشترك بينهما .

فمن التنازع استعماله « تهلت واهترت » في البيت التالي :

أَتْنَى الْمَسِيحُ عَلَيْهِ خَلْفَ سَمَائِهِ وَتَهَلَّلَتْ وَاهْتَزَّتِ الْعُدْرَاءُ (1)

واستعماله « يقول وينظم » في هذا البيت :

أَنْتَ الَّذِي نَظَمَ الْبَرِيَّةَ دِينُهُ مَاذَا يَقُولُ وَيَنْظُمُ الشُّعْرَاءُ (2)؟

واستعماله « يتيه ويختال » في قوله :

وَتَسْحَبُ ذَيْلَ الْكِبْرِيَاءِ ، وَهَكَذَا يَتِيهِ وَيَخْتَالُ الْقَوِيُّ الْمُغْلَبُ (3)

وكذلك « يلهو ويلعب » في :

أَرَى مِصْرَ يَلْهُو بِحَدِّ السَّلَاحِ وَيَلْعَبُ بِالنَّارِ وَلِدَائُهَا (4)

و« طوى .. ولم يحتفل » في :

وَأَعْجَبُ : كَيْفَ طَوَى ذِكْرُكُنَّ وَلَمْ يَحْتَفِلْ شُعْرَاءُ الْعَرَبِ (5)

والملاحظ عموما ، هو أن مظهر التنازع الذي ينحصر في العناصر الثلاثة المذكورة ، هو الموجود أثره في كلام العرب القليلين الذين لم يستغنوا عنه تماما . فليس هو — في الظاهر — من باب احترام قواعد اللغة عند شوقي تصحيحا لتجوزات العرب ، ولا هو بالتجوز لما اختار العرب تجوزه من قواعد اللغة .

لكن حقيقة هذا الأسلوب في « الشوقيات » تتضح لنا عندما نلاحظ شيئين :

— اختصاص التنازع فيه بقطع الكلام ، أي ورود المسند إليه آخر لفظ في بيت الشعر ، متميزا بأهمية عروضية ، من حيث هو يحتضن القافية ويتوج البنية والمعنى .

— تقارب عاملي التنازع في الدلالة ، أي ورود الفعلين — إلى جانب تنازعهما أو اشتراكهما في مسند إليه واحد — نازعين إلى الاتحاد في الوظيفة الدلالية ، بحيث لم يأت ثانيهما إلا لتأكيد معنى أولهما :

(1) ج 1 ص 34 ، 16 .

(2) المصدر نفسه ، 120 .

(3) ج 1 ص 42 ، 58 .

(4) ج 1 ص 262 ، 24 .

(5) ج 4 ص 64 ، 16 .

(تهلّل / اهترّ / قال / نظم / تاه / اختال / لها / لعب / طوى الذكر / لم يحتفل) .

فيتّضح أنّ شوقي يأتي بالتنازع للتأكيد اللفظي بدافع احترام الوزن . لكنّ العرب لا يعتبرون التأكيد اللفظي من التناوع ، مهما اختلفت وجوه التأكيد (1) . هذا يجعل لهذا الأسلوب في « الشوقيات » طرافة خاصة : فهو عنده من التنازع وليس منه . وهكذا يستنّ شوقي من الظاهرة الشرعية في قياس منظري اللغة ، غير الشرعية في أكلام المستعملين ، وجها من الشرعية جديدا لا يرفضه أيّ طرف .

ب - النسخ :

ندرس في هذا المقام أهمّ مظاهر التصرف في النسخ عند شوقي . لكننا لا نعرض لزيادة الناسخ حيث لا يتنظر ، أو للتصرف في التركيب به من نوع حذف « أن » المصدرية بعد أو شك (2) .

إنما تشغلنا - هاهنا - مظاهر التصرف في أعمال النواسخ . ولم نلاحظ في هذا الصدد نزعة واضحة عند شوقي إلى أسلوب معيّن في ذلك ، ولا وجدنا أثرا للتصرف كبيرا في شعره . ولذلك نكتفي بالنظر في بعض أمثله البارزة :

- استعمال ناسخين إثنين يتنازعان معمولا واحدا :

يَا فَاتِحَ الْقُدْسِ ، خَلَّ السِّيفُ نَاحِيَةَ لَيْسَ الصَّلِيبُ حَدِيدًا كَانَ ، بَلْ خَشَبًا (3)

فقوله « ليس الصليب حديدا كان » اختير بديلا لاحدى امكانيّتين « لم يكن الصليب حديدا » أو « ليس الصليب حديدا » .

- كفّ الناسخ عن العمل :

لَيْتَ لَمْ يُبْلِكِ الزَّمَانُ ، وَلَمْ يَبْلُلْ لِمَلِكِ الْبِلَادِ فِيكَ رَجَاءُ (4)

تبادل عنصرا الاسناد مكانيهما بعد « ليت » في الجملتين المتعاطفتين معا ، لرصد الرفع مجرى ، فلم يكن بد من تجريد الناسخ من عمله .

- قلب الوضعية في العمل :

وَلَمْ يَتَكَلَّفْ قَوْمُكَ الْأَسَدُ أَهْبَةً وَلَكِنْ خُلِقَ فِي السَّبَاعِ التَّاهِبُ (5)

تبادل عنصرا الاسناد وظيفتيهما بعد « لكن » لرصد الرفع مجرى ، فقلبت الوضعية في العمل .

(1) عباس حسن ، النحو الوافي ، ج 2 ص 191 وما بعدها .

(2) انظر دراسة ذلك في باب التراكيب .

(3) ج 1 ص 76 ، 33 .

(4) ج 1 ص 17 ، 81 .

(5) ج 1 ص 42 ، 35 .

2 - الحكم التركيبي :

أ - التعدية وال لزوم :

قد يعتمد شوقي في اجراء الأفعال إلى التصرف في حدّ كمال المعنى ، فيجرد من التّمّة الفعل الذي لا يأتي في الأصل إلاّ بتّمّة ، فيلزم الفعل المتعدّي .

وقد يكون ذلك بحذف (1) مفعول الفعل كما في قوله :

(الْفَاطِمِيَّةُ) شَيَّدَتْ مِنْ عِزِّهِ وَبَنَى (بَنُو أَيُّوبَ) مِنْ سُلْطَانِهِ (2)

حيث حذف مفعولي « شيد » و « بنى » ، وقد أغنت عن المفعول نزعة الشاعر إلى الإيحاء بصفاته من خلال التركيز على الفعل وحده وبيان اكتمال وقوعه .

وقد يكون الزام المتعدّي بحذف الحرف الذي يتعدّى به الفعل في الأصل كما في قوله :

- أَدِيرُ إِلَيْكَ قَبْلَ الْبَيْتِ وَجْهِي إِذَا فَهَتْ الشَّهَادَةَ وَالْمَتَابَا (3)

- فِي لَيْلَةٍ قَدِيمِ التَّوَجُّودِ هِلَالُهَا فَدَنْتُ كَوَاكِبُهَا تَعْلَمُهُ السُّرَى (4)

وقد يعتمد شوقي إلى تعويض وجه من التعدية بآخر في حالات ، كأن يعدّي الفعل بحرف وأصله في اللغة التعدية بنفسه كما في قوله :

وَيَهْزُ مِنْي الْمَاءُ فِي لَمَعَانِهِ فَأَمِيلُ أَنْظُرُ فِيهِ ، أَطْمَعُ أَنْ أَرَى (5)

حيث عدّى « هز » بحرف الجرّ « مِنْ » . وقد استعمل نفس الفعل في سياق آخر على أصله ، متعدّياً إلى مفعول مباشرة ، وعلى غير أصله ، متعدّياً بحرف « من » في نفس البيت :

تَهْزُ التَّوَجُّودَ تَبَاشِيرُهَا كَمَا هَزَّ مِنْ وَالِدَيْهِ الْوَلِيدُ (6)

ومن ذلك أيضاً تعديته إلى مفعولين الفعل المتعدّي إلى مفعول واحد في الأصل :

صَالِحُ الْإِخْوَانِ يَبْغِيكَ التَّقَى وَرَشِيدُ الْكُتُبِ يَبْغِيكَ الصَّوَابَا (7)

والمنتظر قوله : « يبغي لك التقى » و « يبغي لك الصوابا » .

(1) ج 1 ص 259 ، 31 .

(2) ج 1 ص 208 ، 12 .

(3) ج 1 ص 64 ، 29 .

(4) ج 2 ص 33 ، 13 .

(5) ج 2 ص 33 ، 33 .

(6) ج 2 ص 30 ، 2 .

(7) ج 2 ص 18 ، 10 .

ب - البناء للمجهول :

وقد بيني شوقي الفعل اللازم للمجهول ، وقد يكون الفعل المبني قابلاً في اللغة للالزام والتعدي بحسب السياق كفعل « سلا » ، فيصح فيه « سلا العاشق » كما يصح « سلا العاشق معشوقته » . لكننا ألفيناه مبنيًا للمجهول في سياق يحضه لزوم :

تَمْضِي ، وَيَلْحَقُ مَنْ سَلَا فِي الْغَابِرِينَ بِمَنْ سَلِي (1)

وهذه الظاهرة قليلة الشيوع في « الشوقيات » على كل حال .

3 - الحكم الاعرابي :

وقد تصرف شوقي في الحكم الاعرابي الذي يخضع له الفعل في بعض الاستعمالات . وكاد ينحصر تصرفه هذا في ظاهرتين : رفع المنصوب ورفع المجزوم :

أ - رفع المنصوب :

فقد بين لنا النظر في « الشوقيات » أن الشاعر يلجأ إلى رفع ما حقه النصب في حالات غير قليلة . لكن أكثر مظاهره شيوعاً في شعره : رفع المضارع الذي حقه النصب بـ « أن » (2) . ولم نجد الشاعر أجرى ذلك في مترلة من البيت معينة :

- كَبُرَتْ ذَاتُكَ الْعَلِيَّةُ أَنْ تُحْصِي ثَنَاهَا الْأَلْقَابُ وَالْأَسْمَاءُ (3)
- إِذَا مَشَتْ أُمَّةٌ فِي الْعَالَمِينَ بِهِ أَبَى لَهَا اللَّهُ أَنْ تَمْشِيَ بِأَغْلَالِ (4)
- عَسَى الشَّعْرُ أَنْ يَجْزِيَ جَرِيثًا بِفَقْدِهِ بَكَى التُّرْكُ وَالْيُونَانُ بِالْمَلَمَعِ وَالْدَّمِ (5)
- وَلَنْ تَرْتَضِي أَنْ تُقَدَّ الْقَنَآةُ وَيُبْتَرَّ مِنْ مِصْرَ سُدَّ أَنْهَارُهَا (6)

فقد رفع « تحصي » و « تمشي » و « يجزي » رغم أن كل فعل منها سبق بـ « أن » ، ورفع ترتضي وقد سبق بـ « لن » . وكل ذلك كان لضرورة الوزن ولم يشمل إلا أفعالا ناقصة .

ولهذه الظاهرة اليوم أثر غير قليل حتى في كلام حذاق اللغة ، ولكن فيما يقولون عادة لا فيما يكتبون ، إلا إذا كانوا من الشعراء ، فإنهم قد يعمدون إليها فيما ينظمون .

هكذا نرى أن عمل بعض الأدوات النصب الذي هو من أمكن قواعد العربية قد أصبح من أكثرها نزوعاً إلى التحول ، لضرورة عند الشعراء ، وبسبب التزعة إلى المجهود الأدني عند غيرهم .

(1) ج 3 ص 121 ، 4 .
(2) من رفعه الاسم بعد « إن » : ج 1 ص 262 ، 22 .
(3) ج 1 ص 17 ، 77 .
(4) ج 3 ص 125 ، 15 .
(5) ج 3 ص 140 ، 4 .
(6) ج 1 ص 262 ، 36 .

ب - رفع المجزوم (1) :

ويلجأ شوقي إلى رفع ما حقه الجزم ، لكن في حالة واحدة هي : إذا كان التركيب تلازماً شرطياً « مَنْ » أو « إِنْ » أو « طلياً » .

إلا أن الشاعر لم يعمد إلى ذلك عادة إلا حيث هوّن الخطب عامل ما ، كعامل العطف في جملة الجواب ، فبالعطف تميّغ حدود الجواب :

– مَنْ يَكْذِبُ التَّارِيخَ يَكْذِبُ رَبَّهُ وَيُسِيءُ لِلْأَمْوَاتِ وَالْأَحْيَاءِ (2)
– قَدَعُوهُ يَغْدِلُ أَوْ يَجُورُ رُ ، فَلِإِنَّهُ مَلَكُ الْعَيْنَانِ (3)

فرفع « يسيء » في صدر الجملة المعطوفة على جملة جواب الشرط الجازم في البيت الأول . ورفع « يجور » في صدر الجملة المعطوفة على جملة جواب الطلب في البيت الثاني . وكان من الواضح أن الجواب في البيتين لا ينحصر في إمكانية واحدة بل يتفرع إلى إمكائيتين يمثلهما المتعاطفان .

أما قوله :

مَنْ مَلَكَ الْخَصْمَ وَتَمَّ عَنْهُ يُصْبِحُ يَلْقَى مَا لَقِيَ مِنْهُ (4)

حيث رفع « يُصبح » في صدر جملة جواب الشرط الجازم ، فعذر الشاعر فيه أنه من حكاية معدة للأطفال ، فيها نزول إلى مستواهم بمستوى الموضوع ، وكذلك بمستوى اللغة .

لكن شوقي رفع فعل جملة جواب الشرط الجازم في غير السياق الحكائي أيضاً ، فقال :

إِنْ رَأَيْتَنِي تَمِيلُ عَنِّي ، كَأَنْ لَمْ تَكُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا أَشْيَاءُ (5)

4 - الحكم الزمني :

إن اعتبار العربية قادرة على التعبير عن مختلف دقائق الزمن - رغم انحصار « أزمتها » في الصيغ الثلاث المعروفة : الماضي والمضارع والأمر - أمر بديهي .

لكننا ما زلنا في حاجة إلى دراسات تطبيقية واسعة تكشف عن طاقات الفعل في العربية وعن غيره من وسائل اللغة المساهمة في تدقيق صورة القيام بالفعل ، أو المعبرة عن الزمن بغير واسطة الفعل ، إذ ليس بين أيدينا اليوم دراسة شاملة تصف لنا دقائق التعبير عن الزمن في العربية . ومن باب أولى وأحرى أن نعدم الدراسات

(1) قد جزم المضارع الذي حقه الرفع بعد « ما » الموصولة في ج 3 ص 146 ، 13 .

(2) ج 3 ص 5 ، 26 .

(3) ج 2 ص 141 ، 6 .

(4) ج 4 ص 130 ، 17 .

(5) ج 2 ص 112 ، 3 .

الاسلوبية التي تمكن من تلمس خطوات اللغة في تطورها من هذه الناحية أو خطوات المنشئين في احترام معطيات اللغة أو تجوزها .

وأمام هذا الوضع ، لا يسعنا في هذا الباب إلا الإشارة إلى أبرز الدقائق في معاني الماضي والمضارع على ما سمح به نظرنا في « الشوقيات » . أما الأمر فقد درسته في باب الأساليب الإنشائية إذ رأيناه في بابها أدخل بسبب قيامه على الطلب أساسا .

أ - معاني الماضي :

يخرج الماضي في « الشوقيات » كثيرا إلى التعبير عن الدعاء خيرا أو شرا ، ويأتي لهذا المعنى مبنيا للمعلوم ، كما في قوله :

- لَا تَسَلِّني : ما دولةُ الفرسِ ؟ سَاءَتْ
— صَلَّيْ عَلَيْكَ اللَّهُ مَا صَحِّبَ الدُّجَى
— وَسَلَّمْتَ يَا حَرَمَ الْمَعَارِكِ مِنْ يَدِ
- دولةُ الفرسِ في البلادِ ، وساؤوا (1)
حادٍ ، وَحَنَّتْ بِالْغِلَا وَجَنَاءُ (2)
هَدَمْتَ لِسِلْمِ الْعَالَمِينَ كِيَانًا (3)

حيث دعا الشاعر في الأول « ساءت وساؤوا » وفي الثاني « صلى » وفي الثالث « سلمت » .

كما يأتي مبنيا للمجهول كما في قوله :

- يَا ظِيَّةَ الرَّمْلِ وَقِيَّتِ الْهَوَى
— يَا نَاشِرَ الْعِلْمِ بِهِدْيِ الْبِلَادِ
— وَلَرُبَّمَا قَتَلَ الْغَرَامُ رِجَالَهَا
- وَأَنْ سَعَتْ عَيْنَاكَ فِي جَلْبِهِ (4)
وَفَقَّتْ ، نَشْرُ الْعِلْمِ مِثْلُ الْجِهَادِ (5)
قَتَلَ الْغَرَامُ ، كَمْ اسْتَبَاحَ قَتِيلًا (6)

وقد يخرج الماضي في السياق إلى معنى الحاضر كما في قوله :

- قَضَى بِالْأَمْسِ لِلْأَبْطَالِ حَقًّا وَأَضْحَى الْيَوْمَ بِالشُّهَدَاءِ غَالِي (7)

حيث دلّ فعل « غالى » على معنى الحاضر بسبب اقترانه بلفظ « اليوم » .

أما في قوله :

- حَمَدْنَا بَلَاءَكُمْ فِي النَّضَالِ وَأَمْسَ حَمَدْنَا بَلَاءَ السَّلَفِ (8)

فقد دلّ فعل « حمدنا » على الحاضر ، بسبب دلالة السياق فيه على معنى « اليوم » وقد حضر دون لفظه .

- (1) ج 1 ص 17 ، 101 .
(2) ج 1 ص 34 ، 129 .
(3) ج 1 ص 278 ، 7 .
(4) ج 1 ص 72 ، 10 .
(5) ج 1 ص 116 ، 1 .
(6) ج 1 ص 180 ، 19 .
(7) ج 2 ص 181 ، 15 .
(8) ج 1 ص 59 ، 21 .

وكثيرا ما يرد الماضي لمعنى العادة أو معنى الديمومة ، كما في هذه الأبيات :

- نَوَاهِضُ فِي حَزْنٍ كَمَا تَنْهَضُ الْقَطَا
— مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ : (وادي النيل) مقبلاً
رَوَاكُضُ فِي سَهْلٍ كَمَا انْسَابَ ثَعْلَبُ (1)
مَرَّ الشَّفَاةُ عَلَى خَدُودِ مَلَا حِ
بِاللَّيْلِ مَا نَسَجَتْ يَدُ الْاَصْبَاحِ (2)
عَلَّمَ اللَّهُ لَيْسَ فِي الْحَقِّ غَالِي (3)
غَالٍ فِي قِيَمَةِ ابْنِ بَطْرُسٍ غَالِي

ولقد وقعنا في « الشوقيات » على استعمالات طريفة في هذا الباب تتمثل في اجتماع امكانيتين اثنتين متناقضتي الدلالة على الزمن في فعل واحد مما يُحلّ الفعل محلّ تنازع ، قد يفكه التقدير كما في :

- وَلَا سَلَوْتُ ، وَلَمْ أَهْمُمْ ، وَلَا خَطَرْتُ
بِالْبَالِ سَلَوَاكِ فِي مَاضٍ وَلَا آتٍ (4)

فقد قيد الشاعر « لا خطرْتُ » بالماضي بلفظ « ماضٍ » وبالمستقبل في نفس الوقت بلفظ « آتٍ » ، والمعنى : لا خطرْتُ ... في ماضٍ ولا تخطر في آتٍ .

وقد يفك التنازع التأويل كما في قوله :

- بُلْبُلٌ عَلَّمَهُ الْيَنُّ الْبَيَانَ
بَاتَ فِي حَبْلِ الشُّجُونِ ارْتَبَكَ (5)

حيث عبر عن دوام وقوع الفعل ليلاً باستعمال « بات » وعبر في نفس الوقت عن وقوع الفعل في زمن محدود غير ممتد باستعمال الماضي « ارتبك » بعد الناسخ « بات » ، وتأويله « بات يرتبك » .

ب - معاني المضارع :

نودّ الالتحاق أولاً على أن الشاعر كثيراً ما يستخدم المضارع للتعبير عن الصدقية ، أي لتصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع .

ونكتفي للتمثيل على ذلك بالمشهد التالي الذي وصف فيه الشاعر اشتباك المدوح مع جيوش العدو :

- وَتُصْبِحُ تَلْقَاهُمْ ، وَتُمْسِي تَصْدَهُمْ
تَلُوحُ لَهُمْ فِي كُلِّ أَفْقٍ ، وَتَعْتَلِي
وَتُقَدِّمُ أَقْدَامَ اللَّيْثِ ، وَتَنْشِي
وَتَمْلِكُ أَطْرَافَ الشَّعَابِ ، وَتَلْتَقِي
وتظهر في جدّ القتال وتلعبُ
وتطلعُ فيهم من مكانٍ ، وتُغْرِبُ
وتُدبرُ علماً بالوغي ، وتُعَقِّبُ
تأخذ عفواً كلَّ عالٍ وتغصِبُ (6)

(1) ج 1 ص 42 ، 100 .

(2) ج 2 ص 22 ، 23 - 24 .

(3) ج 1 ص 188 ، 1 .

(4) ج 2 ص 117 ، 2 .

(5) ج 2 ص 171 ، 3 .

(6) ج 1 ص 42 ، 42 - 45 .

فقد تضمن هذا الشريط 18 فعلا ، كلها من المضارع وكلها مسندة إلى الممدوح المخاطب ، وقدّمت جلها أزواجا متقابلة ، فقويت بذلك صورة تحرك الممدوح بجيوشه في الميدان (1) .

وقد يأتي المضارع لمعنى الماضي في حالات قليلة جدا على ما يبدو ولكنها هامة . وقد لاحظنا ذلك في جملة جواب الظرف خاصة مثلما في قوله :

إِذَا جَاءَتِ الْأَعْيَادُ فِي كُلِّ مَسْمَعٍ تَجُوبُ الثَّرَى شَرْقًا وَغَرْبًا جَوَائِبُهُ (2)

فالمنتظر غالبا بعد فعل جملة الظرف الماضي فعلا ماضيا في جملة الجواب .

وكذلك الشأن في قوله :

وَلَكِنْ إِذَا حَانَ حَيْنُ الْفَتَى قَضَى وَيَعِيشُ إِذَا لَمْ يَحِينَ (3)

فقال « يعيش » في جواب « لم يحن » بينما قال « قضى » في جواب « حان حين الفتى » ، الا أنه غير الترتيب في جملة الظرف الثانية فضعف بذلك تلازم شقي التركيب .

ومن المضارع الذي أفاد الماضي في غير التركيب التلازمي الظرفي فعل « يشاؤون » في قوله :

صَوَّرُوهُ كَمَا يَشَاوُونَ ، حَتَّى عَجِبَ النَّاسُ : كَيْفَ لَمْ يُنْطَقُوهُ (4)

دور الفعل في بناء القصيدة :

إن دراسة الفعل ، اعتمادا على الاستعمالات المعزولة ، حتى وإن كانت وليدة التشبع بنصيب كبير من اجراءاته في كامل الديوان ، لا تكتمل إلا بمراعاة إطار القصيدة التي تمثل الوحدة الشعرية الواقية .

فإن الذي يحتمه منهج العمل لضبط دور الفعل في بناء القصيدة ، وتفاعل مظاهره مع أغراضها – بعد تأليف خصائصه في عموم شعر الشاعر – هو تتبع استعمالاته في قصائد معينة ، كاملة ، والا خفي دوره وذوى جانب الحيوية فيه .

وقد اخترنا لضبط دور الفعل في « الشوقيات » ثلاثة سياقات مختلفة الأهمية والغرض يجلي تحليلها جوانبه في أنطق الصور .

1 – الفعل في مراثية « عبد الله بك الطوير » (5) :

لاحظنا أن استعمال الفعل المضارع نادر في مراثيات « الشوقيات » نسيًا ، ولاحظنا على العكس أن فعل الأمر كثير جدا .

(1) ج 1 ص 80 ، 19 .

(2) استشهدنا به في باب المقابلة .

(3) ج 3 ص 169 ، 30 .

(4) ج 2 ص 81 ، 7 .

(5) ج 3 ص 172 .

وإذا كان خلو المراثي من المضارع ، ومما يدل على الحاضر والاستقبال ، طبيعيا فيها لأنها ألحان فناء ، فإن وفرة الأمر فيها تبدو طريقة إن لم تقل غريبة . فأفعال الأمر – إلى جانب وفرتها – ترد في مراثي شوقي مجموعات فتقوم بدور التكثيف لمعان مخصوصة على ما بينا في باب الأساليب الإنشائية .

ومرثية « عبد الله بك الطوير » من أيمن ما يمكن اعتماده في هذا الباب ، وهي لا تتجاوز 16 بيتا ، هي :

- 1 يَا قَلْبُ وَيَحْكْ وَيَحْكْ وَالْمَوْدَةُ ذَمَّةُ
جَاذِبْتَنِي جَنَبِي عَشِيَّةَ نَعْيِهِ
وَلَوْ أَنَّ قَلْبًا ذَابَ لِأَثَرِ حَبِيْبِهِ
فَعَلَيْكَ مِنْ حُسْنِ الْمَرْوَةِ أَمْرُ
نَزَلَ (الطُّوَيْرُ) فِي التُّرَابِ مَنَازِلًا
عَرَصَاتُهَا مَطْوَرةٌ بِمَدَامِعِ
لَوْلَا يَمِينُ الْمَوْتِ فَوْقَ يَمِينِهِ
يَا كَابِرًا مِنْ كَابِرِينَ ، وَطَامِيرًا
وَمُحْكَمًا عَلَّمَ الْقَضَاءِ مَكَانَهُ
10 وَحَكِيمًا اسْتَعَصَتْ أَعْنَتُهُ عَلَى
وَأَخَا سَقَى الْإِخْوَانَ مِنْ رَأْوُوقِهِ
قَدْ كَانَ شِعْرِي شَغْلَ نَفْسِكَ فَاقْتَرَحْ
أَنْزِلْتَ مِنْهُ حِينَ فَاتَكَ جَمْعُهُ
فَاقْرَأْ عَلَى (حَسَّانَ) مِنْهُ لَعَلَّهُ
15 وَأَنْزِلْ بَنُورَ الْخُلْدِ جَدَّكَ ، وَأَنْصِلْ
نَاعِيكَ نَاعِي حَاتِمٍ أَوْ جَعْفَرٍ
- مَاذَا صَنَعْتَ بِعَهْدِ (عَبْدِ اللَّهِ) ؟
وَحَقَّقْتَ خَفَقَةَ مُوجِعِ أَوَاهِ
لَهْوَى بِكَ الرُّكْنَ الضَّعِيفِ الْوَاهِي
وَعَلَيْكَ مِنْ حُسْنِ التَّجَلُّدِ نَاهِ
تَهْوِي الْمَكَارِمُ نَحْوَهَا بِشَفَاهِ
مَوْطُوَّةٌ بِمَقَارِقِ وَجَبَاهِ
فِيهَا ، لِفَاضَتِ مِنْ جَنَى وَمِيَاهِ
مِنْ آلِ طَهْرِ عَارِفِ بِاللَّهِ
فِي الْمُقْسِطِينَ الْجِلَّةِ الْأَنْزَاهِ
كَذِبِ النَّعِيمِ ، وَتُرَّهَاتِ الْجَاهِ
بِوَدَادٍ لَا صَلْفِ ، وَلَا نِيَاهِ
مِنْ كُلِّ جَائِلَةٍ عَلَى الْأَفْوَاهِ
فِي مَنْزِلِ بَهْجِ بَنُورِكَ زَاهِ
يَفْتَاهُ فِي مَدْحِ الرَّسُولِ مُبَاهِ
بِمَلَائِكَ مِنْ آلِهِ أَشْبَاهِ
فَالنَّاسُ بَيْنَ نَوَازِلٍ وَدَوَاهِ

قامت هذه المرثية على أربع مراحل :

- أثر المصيبة في نفس الشاعر : الأبيات 1 – 4
- المصيبة : الأبيات 5 – 7
- خصال الفقيده : الأبيات 8 – 13
- تحميل الفقيده رسالة : الأبيات 14 – 16

وتضمنت 17 فعلا ، ليس فيها إلا فعل مضارع واحد « تهوي » ، سبق في البيت الخامس معبرا عن العادة غير متصل بحاضر ولا باستقبال .

ويستأثر الماضي بـ 12 فعلا والأمر بـ 4 .

فليس في القصيدة تطلع إلى مستقبل ، إلا مستقبل روحي وهي عبّرت عنه أفعال الأمر الأربعة المتجمعة في آخر مرحلة لهذا الغرض البعيد ، بناء على معاني : التحسّر (فاقترح) ، ورجاء المستحيل (فاقرأ) ، والدعاء للفقيد (وانزل ، واتصل) .

أما أفعال الماضي فقد تفرقت في كامل القصيدة ، بدون أن يحلّ أيّ منها في مترلة لها أهمية عروضية ، أو أن تكون له أهمية دلالية خاصة ، إلا أن وفرتها في مرثية تجد شرعيتها وملاءمتها للقصيدة بسبب إخبارها عما كان واتقطع .

أما استخدام الأمر بوفرة ، في مرثيات شوقي - كما هو الحال في هذه القصيدة - فلا يعوّض الاستغناء عن المضارع . فالظاهران منفصلتان . فقلة أثر المضارع تقتضيها طبيعة الغرض ، بينما حضور الأمر يستجيب لقضية أخرى ، تجدر معالجتها بالتوسّع في دور الأمر في بناء قصائد أخرى ، مرثيات وغير مرثيات ، وبالتركيز على « الأمر » من حيث هو أسلوب إنشائي طلبى ، لا من حيث هو فعل كبقية الأفعال .

2 - الفعل في « أغنية » (1) :

قصيدة « أغنية » تقع في 12 بيتا (2) ، وهي غزلية موضوعها التبريح بالشوق المبرّح :

1 بي مثلُ ما بك يا قُمريّة الوادي ناديتُ ليلي ، فقومي في الدّجى نادي
وأرسلي الشجر أسجاعاً مفصلةً أو رددي من وراء الأيكِ إنشادي

(1) ج 4 ص 87 .

(2) أنجزنا هذا الفصل الذي يتناول الفعل في هذه القصيدة قبل أن نعلم أنها على غير صورتها الأصلية ، فلما نظرنا في الاصل (الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 303) خطرت لنا تعاليق إضافية نقدمها فيما يلي ، وقد بدا لنا ألا نغير شيئاً في تحليلنا للقصيدة الذي تركز على صورتها المعروفة احتفاظاً منا بفرصة تقدير الفرق الذي بين الصورتين تقديراً بأكثر ما يمكن من الموضوعية والتجرد . كانت القصيدة في الأصل متكوّنة من 18 بيتاً ، وكان شوقي قسمها إلى أغنيتين :
الأغنية الأولى : تتألف من 5 أبيات ، تمثل الأبيات الثلاثة الأولى من الأغنية المعروفة الأبيات : الأولى والثاني والخامس منها ، وقد سقط بيتان هما

تلفتت الرّوض لما صحت هاتفة كما تلفتت الركبان بالحادي
كم هاج بككاك من مجروح أفئدة تحت الظلام ومن مقروح أكباد

وموضوعهما : أثر غناء الطائر (القمرية) في من حوله .

الأغنية الثانية : تتألف من 13 بيتاً حذف منها الأبيات الثلاثة الأولى وهي :
يا حلوة الوعد ما نسأك ميمسادي عن الهوى أم كلام الشامت العسادي
كيف انخدعت بحاسدي وما نقلسوا أنت التي خلقت عيناك حسادي
طرفي وطرفك كانا في الهوى سببا عند اللقاء ولكن طرفك البسادي
ولهذه الأبيات موضوع مشترك هو : عتاب المعشوقة على القفلة عن الموعد ، كما حذف بيت آخر يرد قبيل النهاية وهو :
تذكري قبلة من فيحك أجعلها من اللقاء إلى أمثالـه زادي

وهذا البيت يبحث - مع بيتين آخرين لم يحذف - في ثمرة الوصل .
وقد وقع - بالإضافة إلى ذلك - تغيير في ترتيب الأبيات عما كانت عليه في الاصل ، ذلك أن أصل البيتين المذكورين في النص المعروف برقمي 6 و 7 ، المجيء - مع آخر بيت محذوف - بين المذكورين برقمي 10 و 11 :
فالملاحظ أن الصورة المجهولة أخصب شاعرية من الصورة المعروفة لأن كلا من الأغنيتين في الصورة الأصلية تقدم لنا لوحة متصلة بالآخرى ومشرية لمعانيها ولكنها قابلة للانفصال عنها في نفس الوقت (حتى الطالع في الأغنية الثانية كان مصرعاً مثل طالع الأغنية الأولى) وأن حذف الأبيات الثلاثة الأولى من الأغنية الثانية بصفة خاصة أدخل بالقصيدة لأنه قاد إلى غموض والتباس في حقيقة المخاطب ، فإثبات هذه الأبيات ضروري لتبيين الوجه في تحول الشاعر من مناجاة الطائر إلى مناجاة المعشوقة بأكثر جلاء .

أما تغيير ترتيب الأبيات فلم يكن له تأثير يذكر لأنه لم يحول تسلسل العناصر إلى وجهة جديدة تما

ولا الصَّبَابَةَ ، فالدمعَانِ من وَادٍ
وكيفَ بلَّ الصَّدَى ذو الغُلَّةِ الصَّادِي ؟
مَا سِرَّتِ مِنْ سَامِرٍ إِلَّا إِلَى نَادٍ
أَضَلَّهَا فَمَشَتْ فِي فَرْقِكَ الْهَادِي
أَبْهَى مِنْ الْوَرْدِ فِي ظِلِّ النَّدى الْغَادِي
على الْغَدِيرِ ، كَالْعَصْفُورَيْنِ فِي الْوَادِي
وَالْمَاءُ فِي قَدَمَيْنَا رَائِحُ الْغَادِ
من لَحْنِ شَادِيَةٍ فِي الدَّوْحِ أَوْ شَادٍ
هل طَرَّتْ شَوْقًا؟ وَهَلْ سَابَقَتْ مِيعَادِي ؟
وَرَحْتُ لَمْ أَحْصِ أَفْرَاحِي وَأَعْيَادِي

لَا تَكْتُمِي الْوَجْدَ ، فَالْجِرْحَانِ مِنْ شَجْنٍ
تَذَكَّرِي : هَلْ تَلَاقَيْنَا عَلَى ظَمَأٍ ؟
5 وَأَنْتِ فِي مَجْلَسِ الرِّيحَانِ لَا هِيَّةُ
تَذَكَّرِي قَبْلَةَ فِي الشَّعْرِ حَائِرَةً
وَقَبْلَةَ فَوْقَ خَدِّ نَاعِمٍ عَطِيرٍ :
تَذَكَّرِي مَنَظَرَ الْوَادِي ، وَمَجْلَسَنَا
وَالْغُصْنِ يَحْنُو عَلَيْنَا رِقَّةً وَجَوَى
10 تَذَكَّرِي نَغَمَاتِ هَامُنَا وَهَمْنَا
تَذَكَّرِي مَوْعِدًا جَادَ الزَّمَانُ بِهِ
فَنِلْتُ مَا نِلْتُ مِنْ سُؤْلِ ، وَمِنْ أَمَلٍ

نرى هذه القصيدة تخضع لقسمين متقابلين واضحين :

— قسم 1 : لوحة الفراق ، في الحاضر : الأبيات : 1 — 3

— قسم 2 : تذكر الوصل ، في الماضي : الأبيات : 4 — 12

والمقابلة بين القسمين هي بين ما يؤمل حصوله في الحاضر ، وما قد حصل وانقضى في الماضي .

والقسم الثاني أطول القسمين لما فيه من حق المطالبة للعاشق ومن واجب الامثال على المعشوقة ، وهذا القسم يمرّ بخمس مراحل واضحة المعالم تمثل شريطا ذا خمس لوحات ، تعرض مظاهر الوصل التي كانت :

— تحقيق الوصل : 4—5 (تلاقينا)

— ثمرة الوصل : 6—7 (قبلة)

— إطار الوصل الطبيعي الجامد : 8—9 (الوادي ، الغدير ، الغصن ، الماء)

— إطار الوصل الطبيعي المتحرك : 10 (شادية ، شاد)

— تحقيق الوصل : 11—12 (موعد ، نِلْتُ مَا نِلْتُ ، أفراحي ، أعيادي) .

هذا الشريط منغلق من حيث هو ينتهي بالمعنى الذي به بدأ ، وهو معنى تحقيق الوصل . وهذا الانغلاق صورة من دوامة حرقه الشوق التي تردى فيها العاشق .

ونرى أن الفعل هو أهم عنصر لغوي ساهم في مبنى القصيدة واجلاء معناها :

فقد استخدمه الشاعر فيها 23 مرة ، لكنه لم يستعمل المضارع إلا مرتين : « يحنو » و « لم أحص » ، غير أنه كان دالا على الماضي في كليهما : دلّ على الماضي في « يحنو » بتقيده بفعل « تذكري » وفي « لم أحص » بوروده منفيا .

فالأغنية خالية من الفعل المضارع الدال على المستقبل وهي كذلك خالية من أية وسيلة أخرى تدل على الحاضر أو المستقبل ، ما عدا فعل « ناديت » في الطالع ، أي في القسم الأول ، فهو الماضي الوحيد الذي دلّ في القصيدة على الحاضر . هو حاضر التكلّم ، هو دليل واقع العاشق المتأزم ، إذ لم تبق له إلا القدرة على النداء ، وليس هو نداء لمن يرجى منه جواب ، وإنما هو المناجاة ، هو أبلغ ما يصور ضعف العاشق في وضعه إذاك .

وتتضمن الأغنية — عدا الفعل الماضي المذكور — 10 أفعال ماضية أخرى ، تردّ كلها في القسم الثاني ، مقترنة كلها بمعنى الماضي البعيد ، من حيث تعلقها جميعا بفعل الأمر « تذكري » تعلق الفرع بالأصل . فهذه الأفعال الماضية تستوي جميعا في درجة ثانية ، دون درجة فعل الأمر تذكري المتعدد .

أما بقية الأفعال ، وعددها 10 فمنها فعل يفيد النهي و 9 منها أفعال أمر .

فالقصيدة زاخرة بـ « الأمر » لا من حيث نسبة استعمال « الأمر » فيها فحسب ، ولكن من حيث استقطاب الأمر فيها جلّ الأفعال الباقية .

فالأمر هو عماد الأغنية . ويؤكد فيها ذلك :

(1) المادة : 4 من أفعال الأمر متنوعة المادة وترد مع فعل النهي الوحيد في القسم الأول ، ولها دلالات متقاربة ، و 5 تشترك في المادة والصيغة والمعنى . أي أنها تمثل فعلا واحدا مترددا .

(2) الاسناد : أفعال القسم الأول فاعلها عنصر من الطبيعة ، ثانوي الدور في القصيدة (قمرية) وأفعال القسم الثاني فاعلها المعشوقة (ليلي) .

(3) التوزيع : الخمسة الأولى متفرقة في القسم الأول ، والخمسة الباقية :

أ — تحتلّ الصدارة في أبيات من القسم الثاني ، فهي مطالع ، لها أهمية عروضية .

ب — وترد مفصولة عن بعضها بعضا بمسافات تكاد تكون متساوية .

(4) المعنى : كلها تفيد الحث .

يتضح هكذا ، أن كل العوامل تضافرت لتجعل القصيدة كاملة ، ملخصة في فعل واحد هو فعل « تذكري » .

فالفعل في هذه الأغنية لم يخرج عن دوره الأصلي في التعبير عن حيوية الأحداث ، لكن الأحداث التي قدمت لنا لا نراها تحيا في هذه الأغنية إلا في ذاكرة الشاعر — بمقتضى غلبة الأمر — ولا نجد فيها إلا حدثا واحدا يحياه الشاعر في حاضره ، وهو حدث النداء : « ناديت » .

أما خلوّ الأغنية من أيّ دليل على المستقبل ، فيقترون بشيء غير قليل من المرارة واليأس ، يتوج هذه الصبغة التي تنتهي بـ « الأفراح والأعياد » (أفراحي وأعيادي) ، لكنها أفراح وأعياد انطقات أنوارها من زمان ، ولا أثر لأمل في عودتها .

3 - الفعل في قصيدة «أيها النيل» (1) :

الفعل من أهم العناصر اللغوية التي ساهمت أيضا في مبنى قصيدة «أيها النيل» ومعناها . هذه القصيدة تقع في 153 بيت ، وصف فيها الشاعر وادي النيل . ونقتصر على درس الفعل في القسم الأول منها ، أي في الأبيات الواحد والعشرين الأولى ، وموضوعها : النيل إكسير الحياة :

- | | | |
|----|--|---|
| 1 | مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي الْقُرَى تَتَدَفَّقُ ؟ | وَبِأَيِّ كَفٍّ فِي الْمَدَائِنِ تُغْدِقُ ؟ |
| | وَمِنْ السَّمَاءِ نَزَلْتَ أَمْ فُجِّرْتَ مِنْ | عَلَيَا الْجَنَانِ جَدَاوِلًا تَشْرِقُ ؟ |
| | وَبِأَيِّ عَيْنٍ ، أَمْ بِأَيَّةِ مُزْنَةٍ | أَمْ أَيُّ طُوفَانٍ تَفِيضُ وَتَفْهَقُ ؟ |
| | وَبِأَيِّ نَوَلٍ أَنْتَ نَاسِجٌ بُرْدَةً | لِلضَفْتَيْنِ ، جَدِيدُهُمَا لَا يَخْلُقُ ؟ |
| 5 | تَسْوَدُ دِيبَاجًا ، إِذَا فَارَقْتَهَا | فَلِذَا حَضَرْتَ اخْضَوْضَرَ الْاِسْتَبْرَقُ |
| | فِي كُلِّ آوَنَةٍ تُبَدِّلُ صِبْغَةً | عَجَبًا ، وَأَنْتَ الصَّابِغُ الْمُتَانِقُ |
| | أَنْتِ الدُّهْرُ عَلَيَّكَ ، مَهْدُكَ مَشْرَعٌ | وَحَيَاضُكَ الشَّرْقُ الشَّهِيَّةُ دُفْقُ |
| | تَسْقِي وَتُطْعِمُ ، لَا إِنْسَاؤُكَ ضَائِقُ | بِالْوَارِدِينَ ، وَلَا خِيَوَانُكَ يَنْفُقُ |
| | وَالْمَاءُ تَسْكِبُهُ فَيُسَبِّكُ عَسْجَدًا | وَالْأَرْضُ تُغْرِقُهَا فَيَحْيَا الْمَغْرَقُ |
| 10 | تُعْيِي مَنَابِعُكَ الْعُقُولَ ، وَيَسْتَوِي | مُخْبِطٌ فِي عِلْمِهَا وَمُحَقِّقُ |
| | أَخْلَقْتَ رَاوُوقَ الدُّهْرِ ، وَلَمْ تَزَلْ | بِكَ حِمَاةً كَالْمَسْكِ ، لَا تَتَرَوَّقُ |
| | حَمَرَاءُ فِي الْأَحْوَاضِ ، إِلَّا أَنَّهَا | بَيْضَاءُ فِي عُنُقِ الثَّرَى تَتَالِقُ |
| | دِينَ الْأَوَائِلِ فِيكَ دِينَ مُرْوَةٍ | لَمْ لَا يُؤْلَهُ مَنْ يَقُوتُ وَيَرْزُقُ ؟ |
| | لَوْ أَنَّ مَخْلُوقًا يُؤْلَهُ لَمْ تَكُنْ | لِسَوَاكَ مَرْتَبَةُ الْأُلُوهَةِ تَخْلُقُ |
| 15 | جَعَلُوا الْهَوَى لَكَ وَالْوَقَارَ عِبَادَةً | إِنَّ الْعِبَادَةَ خِشْيَةٌ وَتَعَلَّقُ |
| | دَانُوا بِبَحْرِ الْمَكَارِمِ زَاخِرٍ | عَذْبِ الْمَشَارِعِ ، مَدَّةً لَا يُلْحَقُ |
| | مُنْقَبِدٍ بِعُهُودِهِ وَوَعُودِهِ | يَجْزِي عَلَى سَنَنِ الْوَفَاءِ وَيَصْدُقُ |
| | يَتَقَبَّلُ الْوَادِي الْحَيَاةَ كَرِيمَةً | مِنْ رَاحَتِكَ عَمِيمَةً تَتَدَفَّقُ |
| | مُنْقَلَبِ الْجَنَبَيْنِ فِي نَعْمَائِهِ | يَغْرَى وَيُضْبِغُ فِي نَدَاكَ فَيُورِقُ |
| 20 | فَيَبِيتُ خَضِبًا فِي ثَرَاهُ وَيَعْمَمُهُ | وَيَعْمَهُ مَاءُ الْحَيَاةِ الْمَوْسِقُ |
| | وَالْيَكْ - بَعْدَ اللَّهِ - يَرْجِعُ تَحْتَهُ | مَا جَفَّ أَوْ مَا مَاتَ أَوْ مَا يَنْفُقُ |

تضمن هذا القسم 49 فعلا . وهذه الأفعال تساهم في شعرية القصيدة من عدة نواح :

- (1) الاسناد : فجل هذه الأفعال مسند إلى النيل أو إلى ما كان من مشمولاته . فالنيل ، بمقتضى ذلك منبع كل حركة في هذه الأبيات ، ومصدر كل نشاط .

(2) الصيغ : المزيد من هذه الأفعال وافر نسيباً ، إذ هو يقارب النصف (20 من 49) . وقد ورد على صيغ ثمان ، أكثرها اعتماداً :

- أَفْعَلَ : 6 (تَغْدِق - تُطْعِم - تُغْرِقُهَا - تُعْيِي - أَخْلَقْتَ - يُورِقُ) .
- تَفَعَّلَ : 5 وردت 3 منها مقاطع (تَدْفُق - لا تَرَوِّق - تَأَلَّق - يَتَقَبَّل - تَدْفُق) .
- فَعَّلَ : 4 (فُجِّرَتْ - تُبَدِّل - لا يُولِه - يُولِه) .

وهذه الصيغ تشترك في الدلالة على معنى القوة المتواصلة المثمرة ، مما يجعل من النيل ، مصدر القوة الأولى الخلاقة ، وأصل الحركة المسترسلة المثمرة .

(3) الزمن : والأغلبية الساحقة من أفعال هذا القسم هي في المضارع (38 من 49) . وقد دلّ المضارع فيه عادة على معنى الديمومة . فممكن ذلك من وصف النيل بالخلود .

وتفاعلت هذه المظاهر ، فأخرجت النيل في مشهد حيّ ، فإذا هو قوة محسوسة مسترسلة ، مثمرة دائمة . وهذا الدور يتأكد ، بل يقوى كلما تدرّجت القصيدة نحو النهاية . ناهيك أن أمثال هذه الأفعال حلت في كثير من أبيات كامل القصيدة متصفة بهذه المظاهر ، في مترلة لها أهمية عروضية وهي مترلة المقطع . فإذا ما جرّدنا كامل القصيدة من مقاطعها لاحظنا أن أكثر من نصفها كانت أفعالا (79 من 153) (1) .

ولئن تنوعت العناصر التي أسندت إليها هذه الأفعال ، بحيث لم يعد النيل وحده محور الحديث ، فإن نسبة المزيد من المجرد بقيت قارة (32 من 79) ، وارتفعت نسبة الصيغ الثلاث : أَفْعَلَ (12 مرة) ، وَتَفَعَّلَ (13) وَفَعَّلَ (4) ، وارتفعت معها كثيراً نسبة استخدام المضارع ، بل لم يكد الشاعر يستخدم في المقاطع إلا المضارع .

ولإذا كانت مقتضيات القافية ، وجهت - إلى حدّ ما - الشاعر إلى هذه التمرعات ، فإن ظهور هذه الأساليب في حشو الأبيات أيضاً - على ما بينا في دراسة القسم الأول من القصيدة - يدلّ على أن معنيي القوة والخلود ، هما محور القصيدة ، فيتأكد هكذا تفاعل المبنى والمعنى .

(1) والمقاطع التي لم تكن أفعالا كانت في الغالب أسماء مشتقة ، اذن لم تخل من أثر الفعل .

الفصل العاشر الأدوات والحروف

الأدوات :

1 - تقارض الأداتين في المعاني :

تقارض الألفاظ يكون في الأحكام النحوية (1) كما يكون في الدلالات المعنوية . وفي هذا الفصل الذي ندرس فيه الأدوات نركز البحث على تقارض الأداتين في المعاني فحسب إذ لم يكن لتقارضهما في الأحكام النحوية أثر يذكر في شعر شوقي .

وتقارض الأداتين في المعاني ظاهرة شاعت في « الشوقيات » في أدوات الشرط والنفي والاستفهام بوجه خاص ، إلا أنه لم يكن تقارضا بأتم معنى الكلمة دائما ، لأن التقارض الحق يقوم على إمكانية وقوع الأداة موقع أختها طردا وعكسا . بينما كادت هذه الظاهرة في شعر شوقي تنحصر في احلال الأداة محل أختها ولا تتعدى إلى عكسه .

أ - تقارض أدوات الشرط :

أما التقارض في أدوات الشرط فكان محوره عند شوقي أداة الشرط المحض « إن » . فهذه الاداة التي يسميها ابن يعيش « أم الشرط » لملازمتها معنى الشرط في أصل الوضع (2) ، والتي تولد ما يقارب نصف التراكيب الشرطية في العربية (3) ، هي التي كانت تحل محل أختها أكثر من بقية الأدوات .

فهذه الأداة التي يرى النحاة أنها تلازم معنى الشرط ، اتسمت في شعر شوقي ببعض المرونة في الاستخدام فوقعت كثيرا موقع « اذا » الظرفية وقليلًا موقع « لو » المعبرة عن افتراض المستحيل .

(1) انظر : « باب تقارض اللفظين في الاحكام » في معني اليب ، ج 2 ص 679 - 700 .

(2) شرح المفصل ، ج 7 ص 41 .

(3) بهذا المقدار وردت في القرآن على كل حال ، انظر محمد الهادي الطرابلسي وعبد السلام المسدي ، الشرط في القرآن .

فقد وجدنا « إن » مشفوعة بمعنى الظرف في تراكيب معطوفة على تراكيب أخرى ظرفية مبدوءة بـ « إذا » كما في قوله :

- إِذَا تَبَسَّمَ أَبْدَى الْكُونُ زِينَتَهُ وَإِنْ تَنَفَّسَ أَهْدَى طَيْبَ رِيحَانٍ (1)
 - إِذَا فَعَلُوا فَخِيرُ النَّاسِ فَعَلًا وَإِنْ قَالُوا فَأَكْرَمُهُمْ مَقَالًا (2)
 - وَمَنْ عَجَبٍ ، يَأْسَى إِذَا قَلْتُ مُتَعَبٌ وَيَطْرِبُ إِنْ قُلْتُ : الْأَسِيرُ الْمُنْعَعُ (3)

فعطف هذه التراكيب التلازمية المبدوءة بـ « إن » على أخرى تلازمية ظرفية مبدوءة بـ « إذا » هو العامل الرئيسي في اكساب « إن » معنى الظرف .

وترد « إن » مشفوعة بمعنى الظرف أيضا إذا عطف على التركيب الذي تبدوّه تركيب ظرفي مبدوء بـ « إذا » كما في قوله :

- إِنْ أَشْرَقَتْ زَهْرَاءَ تَسْمُو لِلضُّحَى وَإِذَا هَوَتْ حَمْرَاءَ فِي تِلْكَ الذُّرَى (4)

لكنها ترد لمعنى الظرف في غير هاتين الحالتين . وتمحض لمعنى الظرف إذا حضر في السياق عنصر يدلّ على الظرف لفظيا كان أو معنويا .

من ذلك حضور أداة الظرف « لما » في التركيب الظرفي المتداخل التالي :

- أَنَا إِنْ بَدَلْتُ الرُّوحَ كَيْفَ أَلَامُ لَمَّا رَمَتْ فَأَصَابَتْ الْآرَامُ (5)

فالتركيب التلازمي المبدوء بـ « إن » أفاد الظرف لوروده في صلب جملة جواب الظرف المبدوء بـ « لما » .

ومن ذلك حضور « حتى » التي تقيد النهاية في الغاية :

- حَتَّى رَأَيْنَا مِصْرَ تَخْطُو إِصْبَعًا فِي الْعِلْمِ ، إِنْ مَشَتْ الْمَمَالِكُ مِيلًا (6)

ومن ذلك أيضا وقوع الحدث في الماضي بوجه يُقرب معنى الأداة « إن » من معنى الظرف كما في قوله :

- كُنْتُ إِنْ جَرَّدْتُ سَيْفًا أَوْ قَلَمٌ أَبْتِ بِالْأَلْبَابِ أَوْ دِنْتُ الرِّقَابِ (7)

أما ورود « إن » في معنى « لو » لافتراض المستحيل فكان أثره قليلا ومنه :

- رُؤْيُ إِنْ تَكُنْ حَقًّا يَكُنْ مِنْ وَرَائِهَا مَلَائِكَةُ اللَّهِ الَّذِي لَيْسَ يُغْلَبُ (8)

- (1) ج 2 ص 142 ، 5 .
 (2) ج 2 ص 181 ، 12 .
 (3) ج 2 ص 129 ، 13 .
 (4) ج 2 ص 33 ، 39 .
 (5) ج 2 ص 135 ، 1 .
 (6) ج 1 ص 180 ، 25 .
 (7) ج 2 ص 171 ، 120 .
 (8) ج 1 ص 42 ، 184 .

وسياق البيت يدلّ على أنّ المفترض مستحيل لأنه وقع ما يخالفه ، بحيث كان يتظر له استعمال « لو » (كانت .. كأن ..) .

فإذا سلّمنا بأنّ الأداة « إن » هي أمّ الشرط لأدائها في الغالب معنى الشرط ، ولتفوق نسبة استعمالها في العربية على نسبة استعمال أخواتها كثيرا ، فإنّ اجراءها في « الشوقيات » يبيّن أن معناها يخرج عن معنى الشرط المحض كثيرا .

ب - تقارض أدوات النفي :

انّ أبرز مظاهر التقارض في أدوات النفي في « الشوقيات » هو ما كان منه بين الأداة « ليس » و « لا » . وهو تقارض حقّ ، تأتي فيه « ليس » بمعنى « لا » كما تأتي « لا » بمعنى « ليس » .

فمن الأول قوله :

- وَتَظْلِمُهُ فَلَا يَشْكُرُ إِلَى مَنْ لَيْسَ يَظْلِمُهُ (1)
– لَيْسَ تُغْنِي عَنْهَا الْبِلَادُ وَلَا مَا لُ الْأَقَالِيمِ ، إِنَّ أَتَاهَا النَّدَاءُ (2)

وقد وقعت « ليس » في كلا البيتين موقع « لا » والمتظر دخول « لا » على الفعل المضارع .

ومن الثاني قوله :

- مُثِّلْتُ لِلْعُيُونِ ذَاتُكَ وَالتَّمَنِّيُّ لِيْلُ يُدْنِي مَنْ لَا لَهُ إِدْنَاءُ (3)
– فَعَسَى يُزَكِّي حُسْنَهُ مَنْ لَا لَهُ فِي الْحُسْنِ ثَان (4)

فقد وقعت « لا » في كلا البيتين موقع « ليس » بينما المتظر هو دخول « ليس » على الجملة الاسمية .

ولسنا نرى ذلك مظهرا من مظاهر التحوّل في اللغة كثيرا ، بقدر ما نراه من باب الجوازات التي تستمد شرعيّتها من مرونة استخدام هاتين الأداة في الأصل وتقارب الدلالة فيهما .

ج - تقارض أدوات الاستفهام :

أما تقارض أدوات الاستفهام فلم يكن في « الشوقيات » حقيقيا ولا كان متنوعا . فإنه كان فيها من باب تعويض أداة بأخرى تعويضا يصحّ طردّا ولا يصحّ عكسا ، ولم يتعدّ احلال الأداة « كم » محلّ أداة الاستفهام

(1) ج 2 ص 132 ، 5 .

(2) ج 1 ص 17 ، 186 .

(3) ج 1 ص 17 ، 152 .

(4) ج 2 ص 141 ، 5 .

عن المدى الزمني « متى » و « كم » أداة تفيد في الأصل الاستفهام عن العدد ، وتفيد ، في السياق ، التكثير .
فقال من ذلك :

– لَحَظَهَا لَحَظَهَا ، رُوِيَذَا رُوِيَذَا كم إلى كم تكيدُ للروح كيداً (1) ؟
– لَامَ فَيْكُمْ عَذُولُهُ وَأَطَالَا كم إلى كم يُعالجُ العُدَالَا (2) ؟

فردّد الأداة « كم » في كلا المثالين مفيداً بإجرائها أولاً معنى التكثير ومفيداً بإيقاعها موقع « متى » ثانياً معنى الغاية الزمانية .

2 – حرفا الاستقبال ، السين وسوف :

السين وسوف حرفان يختصان بالمضارع . وقد شاع في تسميتهما مصطلح « التنفيس » لأنهما يتقلان المضارع من الزمن الضيق – وهو الحال – إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال . كما شاع – من حيث الدلالة – ما ذهب إليه البصريون من أن مدة الاستقبال هي أضيق مع السين منها مع سوف ، أي أن السين يدلّ على المستقبل القريب وسوف يدلّ على المستقبل البعيد .

فإذا سلّمنا بهذا ، لم نر الوجه في استعمال شوقي السين في مثل الحالات التالية :

– كُلُّ مُسْرِفٍ جَزَعًا أو بُكْىً ، سَيَقْتَصِدُ (3)
– وَمَالِكَ لَا يُعَدُّ ، وَكُلُّ مَالٍ سَيَقْنَى ، أو سَيُقْنِي الْمَالِكِينَ (4)
– وَقَلْتُ لَهُ : صَبْرًا ، فَكُلُّ أَخِي هَوًى على يَدِ مَنْ يَهْوَى غَدًا سَيُتُوبُ (5)

ذلك أن السياق في كلّ من هذه الحالات كان حكيمًا ، لا معنى لتقيّد الحدث فيه بزمن معين ، فضلاً عن أن يكون وقوعه قريباً أو بعيداً .

فالشعور الأول إزاء هذه الاستعمالات أن السين فيها زائد لا يفيد هذا الذي شاع في النحو اعتباره .

وإذا سلّمنا بذلك كذلك لم نر الوجه في استعمال الشاعر « سوف » في مثل قوله :

– وَكُلُّ بَسَاطٍ عَيْشٍ سَوْفَ يُطْوَى وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ بِهِ وَطَابَا (6)
– كُلُّ رَسْمٍ مِنْ مَنْزِلٍ أَوْحِيْبٍ سَوْفَ يَمْشِي الْبَلَى عَلَيْهِ مُحْبِلًا (7)

- (1) ج 2 ص 118 ، 1 .
- (2) ج 2 ص 134 ، 1 .
- (3) ج 3 ص 58 ، 4 .
- (4) ج 1 ص 266 ، 36 .
- (5) ج 2 ص 114 ، 4 .
- (6) ج 1 ص 68 ، 9 .
- (7) ج 3 ص 134 ، 12 .

فالسباق حكمي ، لا يقتضي تقييد الحدث بزمن معين ، ولا يعطي الأولوية لسوف على السين في الاستعمال .

فحرف « سوف » في هذا البيت ، فضلا عن كونه زائدا ، لا مبرر لاستعماله هو دون السين . لكن هاهنا لطائف نبه عليها ابن هشام – اعتمادا على مذهب الزمخشري في القضية – بدون مراعاتها نظلم النحو كما نظلم شوقي .

فابن هشام يستعيز عن مصطلح « التنقيص » بمصطلح (الاستقبال) ، فيسمي الحرفين حرفي استقبال ، تجنباً للغموض الذي في معنى لفظ « التنقيص » ، وحسما للتراع في معنى كل من الحرفين . ذلك أن البعض رأى أن الحرفين قد يفيدان الاستمرار أو الدأب لا الاستقبال ، بينما هو يرى أنهما لا يخرججان عن معنى الاستقبال في كل حالة .

وإنه ليضيف إلى ذلك تدقيقا يكشف به – من حيث هو قصد إلى الردّ على من يقول بإمكانية دلالة الحرفين على معنى الاستمرار – عن أن دلالة السين على قرب الوقوع كدلالة سوف على بعده ليست إلا ضربا من الوهم أيضا .

فهو يسوّي بين الحرفين في طاقة الدلالة ، فلا يرى السين مختصا بالقريب ولا سوف مختصا بالبعيد . كلّ ما في الأمر أنهما يدلّان على « حتمية » الوقوع . فالسين في تقديره كسوف لا يعدو أن يكون دالا على أن الحدث كائن لا محالة .

وابن هشام بهذا التدقيق لا يسوّي وضعية نحوية شاع لها حكم لا يصوّر اللغة في واقعها فحسب ، بل هو يمكن من قراءة التراث بعين الحق أيضا (1) .

على هذا الأساس لا نرى السين وسوف في الاستعمالات التي ذكرنا زائدين ، ولا نرى الأول منهما مختصا بالدلالة على المستقبل القريب ، ولا الثاني مختصا بالدلالة على المستقبل البعيد . إنما هما حرفان يدلّان على « حتمية » الوقوع ، ويستويان في طاقة الدلالة على المستقبل .

ومعنى « الحتمية » – الذي بلورنا به موقف ابن هشام – يتماشى كثيرا مع الحكم التي ضربها الشاعر في الأبيات المذكورة .

مع الملاحظ أننا لم نلف شوقي يستعمل الحرفين بهذا المعنى إلا في السياق الحكمي ، المبدوء بأداة التوكيد « كل » . وفي ذلك دليل على جودة معرفة الشاعر بلطائف اللغة ، وحسن تصرفه في إجراء أحكامها .

ولم نلف حرف السين زائدا إلا في مثل قوله :

وَكُلُّ مُسَافِرٍ سَيَوُوبُ يَوْمًا إِذَا رُزِقَ السَّلَامَةَ وَالْإِيَابَا (2)

(1) انظر ابن هشام ، مغني اللبيب ، ج 1 ص 138 – 139 وج 2 ص 663 .

(2) ج 1 ص 64 ، 27 .

فهذا التركيب شرطى ، عبّر فيه فعل جملة الشرط المتأخرة عن احتمال الوقوع ، بينما عبّر فعل جملة الجواب المتقدمة عن حتمية الوقوع بسبب اتصاله بالسين ، فحصل نشاز بين معنيي الاحتمال والحتمية .

وفي قول شوقي :

يَحْسَبُ الظَّالِمُونَ أَنَّ سَيَسُودُ نَ ، وَأَنَّ لَنَ يُؤَيِّدَ الضُّعَفَاءُ (1)

نكت تحتاج إلى توضيح :

أ - فقد استعمل «السين» كافة «أن» عن عملها النصب في المضارع ، أو هو حذف في «أنهم» الضمير المسند إليه وخفف الناسخ بوجه أخل بالتركيب .

ب - وجمع بين فعل (حسب) الذي يدلّ على ضعف اليقين من وقوع الحدث وبين حرف السين الذي يدلّ على حتمية وقوعه .

وما من سبيل إلى اعتبار «السين» هاهنا دالا على مجرد قرب الوقوع - كما هو شائع - لأنه عطف على قوله «أن سيسودون» جملة «أن لن يؤيد ..» وفي هذه من عوامل تأكيد وقوع الحدث في المستقبل ما لا يخفى .

3 - دون ، ظرفاً :

تتميز أداة «دون» في شعر شوقي بوفرة الاستخدام ، وبتنوع معانيها بحسب السياق ، وبورد ما عادة ظرفاً منصوباً . ولنا نعتني بها من أجل هذه المميزات ، فإن هذه هي مميزات التي نص عليها اللسان (2) ، والتي اتسمت بها في استعمالاتها العديدة في القرآن مثلاً (3) .

إنما أردناها مثالا على أدوات اللغة التي كانت مرتبة الاستخدام وثرية الدلالة في القديم ، وبقيت في شعر شوقي محتفظة بهذه المرونة وهذا الثراء ، بدون أن يصيب لفظها ابتذال أو يلحق دلالاتها تقلص ، كل ما في الأمر أننا نجد لها في شعر شوقي من جملة المعاني ما تكثر له كثرة لا ينص عليها المعجم بوجه خاص .

فكلمة دون - في غالب استعمالاتها - ظرف ، مقترن - مهما اختلفت معانيه - بمعنى المقارنة بين شيئين ، في الزمان أو المكان أو غيرهما .

يستعمل كثيرا في معنى «أمام» :

جَرَى وَصَفَّقَ يَلْقَانَا بِهَا (بَرْدَى) كَمَا تَلْقَاكَ دُونَ الْخُلْدِ رِضْوَانُ (4)

(1) ج 1 ص 17 ، 15 .

(2) انظر تفصيل ذلك في مادة «دون» في لسان العرب .

(3) انظر تصنيف ذلك في مادة دون من معجم ألفاظ القرآن الكريم .

(4) ج 2 ص 102 ، 18 .

وكذلك في معنى «أقل» :

الْبَدْرُ دُونَكَ فِي حَسَنِ وَفِي شَرَفٍ

وَالْبَحْرُ دُونَكَ فِي خَيْرٍ وَفِي كَرَمٍ

وَاللَّيْلُ دُونَكَ بِأَسَا عِنْدَ وَثْبَتِهِ
لَهُ إِذَا هَبَّ الْجَوَى صَرْعَةً

.....
إِذَا مَشَيْتَ إِلَى شَاكِي السَّلَاحِ كَمِي (1)
مِنْ دُونِهَا السَّحَرُ وَقِعِلُ الْمَدَامِ (2)

ويُستعمل في معنى : «غير» كما في قوله :

هَلْ دُونَ أَيَّامِ الشَّبِيَةِ لِلْفَتَى

صَقَوُ يُحِيطُ بِهِ ، وَأَنْسُ يُحْدِقُ (3) ؟

أو في قوله يرثي «عمر بك لطفي» بعد الأربعين :

الْيَوْمَ أَصْعَدُ دُونَ قَبْرِكَ مَبْرًا

وَأَقْلَدُ الدُّنْيَا رِثَاءَكَ جَوْهَرًا (4)

وفي معنى الاختصاص :

أَبُتُّكَ وَجَدِي يَا حَمَامُ ، وَأُودِعُ

فَلَمَّاكَ دُونَ الطَّيْرِ لِلسَّرِّ مَوْضِعُ (5)

الا أنه جاء في شعر شوقي كثيرا لمعنى «في سبيل» كما في السياقات التالية :

– تُطَالِبُ بِالْحَقِّ فِي أُمَّةٍ
– قُمْ مِنْ صُفُوفِ الْحَقِّ تَلْقُ كَتِيَّةً
وَتَرِ الْكِنَانَةَ شِيَهَا وَشَبَابَهَا
– وَحَارَبَ دُونَهَا صَرْعَى قَدِيمٍ

جَرَى دَمُهَا دُونَهُ وَأَنْتَشَرَ (6)
مَلَمُوسَةً ، وَتَرِ الصُّفُوفَ سَوَاءَ
دُونَ (القَضِيَّةِ) عُرْضَةً وَقِدَاءَ (7)
كَأَنَّ بِهِمْ عَنِ الزَّمَنِ انْقِطَاعًا (8)

كما جاء لمعنى «بين» :

– كُلَّمَا هَمَّ مَجْدُهُ بِزَوَالٍ
– حَالَتْ نَجْمُوكَ (بالليل) دُونَ مَطْلَعِهِ (الفجر)

قَامَ فَحُلٌ ، فَحَالَ دُونَ الزَّوَالِ (9)
لَا تَبْتَغِي حَوْلًا ، وَلَا يَسْرِي (10)

(1) ج 1 ص 190 ، 106 و 108 .

(2) ج 2 ص 136 ، 6 .

(3) ج 1 ص 161 ، 12 .

(4) ج 3 ص 85 ، 1 .

(5) ج 2 ص 129 ، 1 .

(6) ج 1 ص 132 ، 70 .

(7) ج 3 ص 9 ، 26 .

(8) ج 3 ص 97 ، 24 .

(9) ج 1 ص 188 ، 21 .

(10) ج 2 ص 127 ، 2 .

هذان المعنيان الأخيران لم يلح عليهما واضعو اللغة في دلالات (دون) أما شوقي فإنه يجري هذا الظرف لهما كثيرا .

4 - الأداة « يا » :

من وجوه الطرافة في اجراء الأدوات استعمال شوقي الأداة « يا » في صدارة الجملة في غير التركيب الندائي المعهود ، وإنه لاستعمال قديم ، ووجه الطرافة هو في شيوعه في « الشوقيات » ونزعتة إلى الاندثار في نثر المعاصرين وشعرهم .

استعمل الشاعر « يا » في صدارة الجملة المبدوءة بفعل ماض يفيد الدعاء :

- | | |
|---|---|
| وَيَرْحَمُ اللَّهُ ذَاكَ الْوَقْدَ مَارْحَمًا (1) | - يَا رَحَى اللَّهَ وَقْدًا يَبْنِ أَعْيُنَنَا |
| وَسَقَى صَفْوَةَ الْحَيَا مَا أَمْسَى (2) | - يَا وَقَى اللَّهَ مَا أَصْبَحُ مِنْهُ |
| فِي حَرٍّ مَا نَصَلَى الضَّعِيفُ الْبَادِي (3) | - يَا قَاتِلَ اللَّهَ الْعُيُونِ ، فَلَانْتَهَا |
| رَاعِي الْبَرِيَّةَ يَا رَعَاكَ الْبَارِي (4) | - فِي ذِي الْجُفُونِ صَوَارِمُ الْأَقْدَارِ |
| يَا ضَلَّ سَاعٍ بِدَاعِي الْحَيْنُ مُنْجَذِبٍ (5) | - سَعَتْ بِهِمُ نَحْوُكَ الْآجَالُ يَوْمَئِذٍ |

واستعملها في صدارة الجملة المبدوءة بحرف الجر « رُبَّ » :

- | | |
|---------------------------------------|--------------------------------|
| عُكَ فِيهِ بِالْحُسْدِ الْغَضَابِ (6) | - يَا رُبَّ يَوْمٍ ضَاقَ ذَرْ |
| فِيهِ الرُّقَادَ طَرَبَا (7) | - يَا رُبَّ لَيْلٍ لَمْ تَذُقْ |

كما استعملها في صدارة الجملة المبدوءة بـ « طالما » :

- | | |
|--|--|
| وَهْدَى إِلَيْكَ حَوَائِجَ الْفُقَرَاءِ (8) | - يَا طَالَمَا مَلَأَ النَّدَى بِشَاشَةً |
| شَرِبْتُ بَنَاتُ الْعَالَمِينَ بِصَابِهِ (9) | - وَلَقَدْ شَرِبْتُ بِحَادِثٍ يَا طَالَمَا |

وللعرب في تخريج مثل هذه التراكيب مواقف مختلفة حلّلتها ابن هشام وأرجعها إلى ثلاثة : « قيل هي « يا » حرف نداء والمنادى مخوف .. وقيل هي لمجرد التنبيه ، لئلا يلزم الإجحاف بحذف الجملة كلّها ..

-
- (1) ج 1 ص 215 ، 9 .
(2) ج 2 ص 44 ، 54 .
(3) ج 2 ص 121 ، 6 .
(4) ج 2 ص 125 ، 1 .
(5) ج 1 ص 59 ، 37 .
(6) ج 3 ص 26 ، 31 .
(7) ج 4 ص 57 ، 7 - 8 .
(8) ج 3 ص 22 ، 49 .
(9) ج 3 ص 33 ، 18 .

وقال ابن مالك إن وليها دعاء .. أو أمر ، فهي للنداء ، لكثرة وقوع النداء قبلهما ، وإلا فهي للتنبيه والله أعلم « (1) » .

أما دخول هذه الأداة في شعر شوقي فقد كان للتنبيه . وإذ قد تفينا عنها معنى النداء فلأن التركيب الندائي الحقيقي يرد في « الشوقيات » دائما لغير معناه الأصلي كما بينا في باب النداء .

حروف الجر :

حروف الجر هي وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا ، وقد بينا في باب التراكيب أن الجار والمجرور يتميزان في شعر شوقي بقلق المترلة ومرونة الاستخدام .

وفي هذا الفصل نركز البحث على الجار ، وهذا – بصرف النظر عن المجرور – يتميز في حد ذاته بمرونة كبيرة في الاستخدام .

وأبرز مظاهر المرونة فيه امكانيات تعويض حرف بحرف ، أو زيادة حرف لا ينتظر ظهوره في التركيب ، أو استخدامه في السياق المحدود بوفرة بالغة أو ندرة ظاهرة .

أما ما يطرأ عليه من الحذف فلتن كان من مظاهر المرونة فيه فقد رأيناه أولى بالدرس في علاقة الحرف بالفعل إذ كثيرا ما يكون حرف الجر متمما لمعنى فعل يتعدى به ، وقد فعلنا .

1 – تعويض حرف بحرف :

إن تعويض حرف جر بآخر في السياق هو في الحقيقة من باب تضمين حرف معنى حرف آخر فيه . وإن كان التعويض يحصر القضية في الدوال ، فإن مصطلح التضمين يوسّعها إلى المدلولات . وهذه الظاهرة هي في كلتا الحالتين عملية استبدالية .

فالقضية مشتركة بين العلامات والدلالات من قبل أن العربية تنوّعت فيها حروف الجر كما تنوّعت معاني كل حرف فيها ، بل اشتركت كثير من حروفها في الدلالة على معنى واحد أحيانا .

واشتراك الحروف في المعنى الواحد ، ظاهرة قديمة يصعب معها تمييز وجوه أصول استعمالها من وجوه مجازاتها ، فضلا عن صعوبة التاريخ لها . لكننا نجد من المعاني المشتركة ما يمكن فيها بيان الحروف التي تنزع إلى الاختصاص بها ، فيسهل درسها .

إلا أن التعويض عندنا – ككل ظاهرة تعويض – إن كان يتمثل في التعاقب بين حرفين ، في ظاهر التركيب ، فهو في الحقيقة يتمثل في التعايش بين معنيين . فتعويض حرف بحرف لا ينجر عنه تعويض معنى

(1) معني اللبيب ، فصل « يا » ، ج 2 ص 373 – 374 .

بمعنى ، بل إرداف معنى بمعنى . فإن حضور معنى الحرف المحذوف والذي كان ظهوره متظرا هو بمتزل حضور معنى الحرف المستعمل . هكذا تتضح متانة العلاقة بين التجوز اللغوي من ناحية وبين ثراء المعنى .

فإن شوقي في قوله :

وَمَضَوْا بِهِ لِسَبِيلِ آدَمَ قَبْلَهُ وَمَصَايِرُ الْآيَاتِ عَنْ أَعْقَابِهِ (1)

جرّ « سبيل » باللام التي أفادت الاسناد والمتظر في السياق ورود « في » للظرفية ، فحضور الحرف بمعنى حرف غيره في التركيب ، يقابله حضور المعنيين في الذهن .

وفي قوله :

رَسَمٌ وَقَفْنَا عَلَى رَسْمِ الْوَفَاءِ لَهُ نَجِيشٌ بِالْذَّمِّ ، وَالْإِجْلَالُ بِثَنَيْنَا (2)

جرّ « رسم » بحرف « على » الذي أفاد موضوع الشيء ، والمتظر في السياق ورود اللام لبيان الغاية ، فتعاقب حرفان وحضر معنيان .

وفي قوله :

يَا شَبَابَ الدِّيَارِ مِصْرُ إِلَيْكُمْ وَلِوَاءُ الْعَرِينِ لِلْأَشْبَالِ (3)

قال « مصر إليكم » فعبّر باستعمال « إلى » عن معنى الغاية ، بينما هو قصد الاسناد الذي تعبّر عنه اللام . وقد ذهب إلى نفس المعنى في تركيب العجز واستعمل اللام نفسه .

الا أن التضمين قد يكون محلّه الفعل لا الحرف الذي يتعدّى به ، أو يجوز فيه تصوّر الاستبدال واقعا في أحد قسمي الكلام قسم الأفعال أو قسم الحروف ، كما يتضح في قول الشاعر :

شَيْدَ فِي جَنِّكَ مُلْكًا لَهُ مُلْكُكَ إِنْ قِيسَ إِلَيْهِ الضَّئِيلُ (4)

فلا أثر في اللسان إلى تعدية قاس بحرف الجرّ « إلى » ، ولكن فيه امكانية تعدية « قيس » بهذا الحرف ، فالتضمين هو لمعنى « قيس » في فعل « قاس » ، أو هو لمعنى حرف الجرّ « الباء » في حرف « إلى » لامكانية تعدّى قاس بالباء ، على أن النتيجة في كلتا الحالتين هي الجمع بين معنى مجرد هذه المادة ومعنى اجراء الفعل على طرفين معا باتخاذ كلّ منهما وسيلة لاجرائه على الآخر في نفس الوقت .

والجدير بالملاحظة أن الناظر في المعاني التي قد يشترك في الدلالة عليها حرفان أو أكثر يمكنه أن يستخلص مجموعة من أزواج الحروف يعوض بعضها البعض الآخر طردا وعكسا ، بما قد يوحي بوجود رصيد دلاليّ

(1) ج 3 ص 33 ، 4 .

(2) ج 2 ص 104 ، 11 .

(3) ج 1 ص 188 ، 31 .

(4) ج 4 ص 48 ، 3 .

مشارك قارّ بين هذه الأزواج ، كالدلالة على معنى « في » بحرف « على » والدلالة على معنى « على » بحرف الجرّ « في » ، أو بين دلالة « اللام » على معنى « إلى » ، وبين دلالة « إلى » على معنى « اللام » . على أن التدقيق يبيّن أن هذا الضرب من التقارض وهمي ، ويؤكد أن الرصيد الدلالي بين حرفين هو أبدا نسبي ، من حيث هو رهين السياق ، قد يتأكد في حالات ويتنفي في حالات أخرى .

فإذا نظرنا في قول الشاعر :

– المُلْكُ أَنْ تَعْمَلُوا مَا اسْتَطَعْتُمْ عَمَلًا وَأَنْ يَبَيِّنَ عَلَى الْأَعْمَالِ اتِّقَانُ (1)
– وَالَّذِينَ لَيْسَ بِدَافِعٍ مُلْكُكُمْ إِذَا لَمْ يَبْدُ لِلدُّنْيَا عَلَيْهِ نِظَامُ (2)

أمكن اعتبار حرف « على » الذي يدلّ على العلوّ (على الأعمال) في الأول ، و« عليه » (الملك) في الثاني) مستخدما في معنى « في » للظرفية ، بحيث يكون بذلك أنسب للسياق .

وإذا تأملنا قوله :

مُسَيِّطُ الْفُرْسِ يَبْغِي فِي رَعِيَّتِهِ وَقَيْصَرُ الرُّومِ مِنْ كِبَرِ أَصَمِّ عَمِ (3)

أمكن اعتبار « في » الذي يدلّ على الظرفية (في رعيته) واردا في معنى « على » للعلوّ ، لأن معنى العلوّ أكثر مناسبة للسياق .

غير أن هذا لا يمكن أن يفضي إلى ضبط قانون من نوع قولنا إن امكانية التعويض الطردّي والعكسي بين هذين الحرفين هي صورة من امكانية التعويض الطردّي والعكسي بين معنيي : العلوّ (أو الظرفية المُنطوية) والظرفية (العَميقة) . ذلك لأن شيئا لم يأت في الشواهد السابقة – مثلا – ليؤكد أن المقصود هو معنى العلوّ وحده أو معنى الظرفية وحده .

كلّ ما في الأمر أننا نجد معطيات عامة غير مستحكمة تبيح أن نقول هذا للسياق أنسب وهذا له غير مناسب .

2 – زيادة حرف الجر :

لاحظنا أن زيادة حرف الجر في التركيب كانت في « الشوقيات » على ثلاثة أنواع :

– استعمال حرف لا يدلّ في التركيب على معنى . فيكون دخوله فيه كخروجه من . وهذا أكثر مظهري الزيادة اعتمادا فيها .

– واستعمال حرف وتكراره بحيث لا يفيد تكراره شيئا .

(1) ج 2 ص 100 ، 35 .

(2) ج 1 ص 226 ، 10 .

(3) ج 1 ص 190 ، 80 .

– استعمال الحرف الذي يكون قد دل حرف آخر على معناه في السياق .
وهاتان الحالتان أقل شيوعاً من الأولى .

والذي تكثر زيادته في شعر شوقي من حروف الجر ، حرف « من » ، فحرف « الباء » .
زيادة « من » :

- أَنْتِ الَّتِي اتَّخَذَ الْجَمَالَ لِعِزِّهِ من مَظْهَرٍ ، وكسره مِنْ مَوْضِعٍ (1)
– تَوَاصَوْا بِهِ عَصْرًا فَعَصْرًا ، فَزَادَهُ معتمهم مِنْ هِيَةِ وَالْمُعَصَّبِ (2)
– قَسَمًا بِمَنْ يُخَيِّي الْعِظَا مَ ، وَلَا أَزِيدُكَ مِنْ يَمِينِ (3)

وأصله « اتخذ ... مظهرها ... وموضعا » في الأول ، و« زاده ... هية » في الثاني ، و« لا أزيدك يمينا »
الثالث .

زيادة الباء :

- سَارُوا بِسِيرَةٍ مَنِيرٍ وَأَبِي حَنِيفَةَ فِي الْوَرَعِ (4)
– هَذَا الْأَدِيمُ يَصُدُّ عَنْ حُضَارِهِ
– أَلَا فَتَى يَمْشِي عَلَيْهِ مُجَدِّدًا دِيَّاجَتِيهِ ، مُعَمَّرًا بِخَرَابِهِ (5)

أراد في الأول « ساروا سيرة ... » وفي الثاني « معمرا خرابه » .

لم تكن زيادة حرف الجر مثمرة في هذه الحالات ومثيلاتها بل كانت في المثال الأخير موقعه في التباس
من قبل إمكانية اعتبار حرف الباء في « معمرا بخرابه » مفيدا الوسيلة بحيث يكون التأويل « يعمر من حيث
هو يحرب » .

ومن حالات تكراره الحرف بحيث لا يفيد تكراره شيئا قوله :

- فِي مَلْعَبٍ لِلْمُضْحِكَاتِ مُشِيدٍ مَثَلَتْ فِيهِ الْمَبْكِيَّاتِ فُصُولًا (6)

فاستعماله « في » في العجز لم يدل على غير معنى الظرفية المكانية وقد عبر عنها استعمال نفس الحرف
في الصدر .

أما في قوله :

- أَقَامَ عَلَى الشَّفَاهِ بِهَا غَرِيًّا وَمَرَّ عَلَى الْقُلُوبِ ، فَمَا أَقَامَا (7)

(1) ج 2 ص 60 ، 7 .

(2) ج 1 ص 42 ، 15 .

(3) ج 2 ص 95 ، 72 .

(4) ج 1 ص 158 ، 10 .

(5) ج 1 ص 84 ، 13 .

(6) ج 1 ص 173 ، 8 .

(7) ج 1 ص 221 ، 29 .

فقد اجتمع حرفا « على » و « الباء » في الصدر للتعبير عن معنى واحد : الظرفية المكانية . وقد يرى في استعمال « الباء » هاهنا زيادة تخصيص ، لكن حرف « على » بمفرده قابل لـ يستوعب معنى التخصيص هذا .

3 - وفرة حروف الجر في السياق :

إن طاقة الدلالة في السياق الذي تستخدم فيه حروف الجر ليست رهينة الحروف في حد ذاتها والمعاني التي تؤدّيها فحسب . إنها بعد ذلك تقوى أو تضعف بحسب أنواع حروف الجر المستعملة وبحسب توزيعها على شطري البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها . وليست وفرة حروف الجر في السياق أو ندرتها بذات أهمية إلا إذا اعتبرت فيها عوامل النوع والتوزيع والمعاني .

فإذا كثرت حروف الجر بدون أن تتنوع هي ولا دلالاتها وساء توزيعها ، ثقل التركيب وأشكل المعنى .

من ذلك قوله وقد أجرى فيه « الباء » و « في » متكررين بدون تساوي توزيعهما على الشطرين :

فِي مَجْمَعٍ مَزَّ النَّيَّانُ لَوَاءَهُ بَكَ فِيهِ ، وَاعْتَزَتْ بِكَ الْأَقْلَامُ (1)

أما حرف « في » فقد دلّ على الظرفية في الحالتين ، وأما « الباء » فقد أفاد الوسيلة في الحالتين كذلك وفي قوله :

زَجَرْتُ تَصَارِيفَ الزَّمَانِ ، فَمَا يَقَعُ لِيَّ الْيَوْمَ مِنْهَا كَانَ بِالْأَمْسِ لِي وَهْمَا (2)

فإن الجمع بين أربعة أحرف (اللام ومن والباء واللام) في العجز ، لم يخف معه ثقل التركيب . أما قوله :

فِي بَحْرِهِ لِلِسَّاحِبِينَ بِهِ عَلَى أَدَبِ الْحَيَاةِ وَعِلْمِهَا إِرْمَاءُ (3)

فقد جمع أربعة أحرف (في واللام والباء وعلى) في الصدر وقد انضاف إلى جانب سوء التوزيع اشتراك ثلاثة منها في الدلالة على أصل معنى الظرف (في) ، للظرفية العميقة ، والباء ، للظرفية السطحية ، وعلى للظرفية الجانبية) .

ومما ثقل فيه التركيب بسبب تقارب الدلالات قوله

وليل ...

سَرِيتُ بِهِ طَيْفًا إِلَى مَنْ أَحَبَّهَا وَهَلْ بِالسُّهَى فِي حَلَةِ السَّقَمِ مِنْ نُكْرٍ (4)

(1) ج 4 ص 81 ، 13 .

(2) ج 3 ص 146 ، 31 .

(3) ج 1 ص 34 - 62 .

(4) ج 2 ص 126 ، 5 .

فحروف الجرّ فيه (ما عدا الحرف الأخير : من) لا تعدو أن تكون دالة على الظرفية من وجه م
وجوها .

ومما ثقل فيه التركيب بسبب تكرار حرف من الحروف قوله :

قَلَبْتُ فِيهِ بِدَأً تَكَادُ لَشْدَةً فِي الْبَاسِ تَرْفَعُ فِي الْفَضَاءِ الْفَيْلَا (1)

فلئن استعمل حرف اللام مرة فقد استعمل « في » ثلاث مرّات .

أما إذا حسن التوزيع وتنوّعت الحروف – أو لم تنوّع – وتنوّعت معانيها ، سلم التركيب رغم وف
الحروف ، فإن حروف الجرّ وافرة في قوله :

وَذِكْرِي عَنْ خَوَاطِرِهَا لِقَلْبِي
إِلَيْكَ تَلَقَّيْتُ أَبَدًا وَخَفَقُ
وَبِي مِمَّا رَمَتْكَ بِهِ اللَّيَالِي
جَرَاحَاتٍ لَهَا فِي الْقَلْبِ عُمُقُ (2)

لكن توزيعها غير مختلّ ، وألفاظها متنوعة ، ومعانيها مختلفة : عن ، للتعدية ، واللام ، للاسناد
وإلى ، للاتجاه في الأول ، والباء ، للظرفية ، ومن لبيان المصدر ، والباء ، للتعدية ، واللام
للاسناد وفي للظرفية ، في الثاني .

وكذلك الشأن في قوله :

وَيَكَادُ مِنْ طَرَبٍ لِعَادَتِهِ النَّدَى يَنْسَلُ لِلْفُقَرَاءِ مِنْ أَثَوَابِهِ (3)

فقد استعمل مِنْ للسبب واللام للتعليل ، في الأول ، واللام للتعدية ومن لبيان المصدر ، في الثاني
أما قوله :

قُدُومُكَ فِي / رُقَيْتِكَ فِي / نَصِييِي سَعُودُ فِي / سَعُودِ فِي / سَعُودِ (4)

فلم يثقل تركيبه بل ازداد حسنا وإن كرر فيه الحرف « في » أربع مرات لأنه نوع معناه ، فجاء به أولاً
للتعدية وثانياً لموضوع الشيء وثالثاً ورابعاً للظرفية ، ولأنه ولد به ترصيعاً يحترم تفعيلات البحر المعتمد .

ومما كرّر فيه حرف الجرّ قوله مستحثاً بني مصر إلى تحية غاندي :

أَخُوكُمْ فِي الْمُقَاسَاةِ وَعَرْكَ الْمَوْقِفِ النَّكَدِ
وَفِي التَّضْحِيَةِ الْكُبْرَى وَفِي الْمَطْلَبِ وَالْجُهْدِ
وَفِي الْجَرْحِ وَفِي الدَّمْعِ وَفِي النَّفْيِ مِنَ الْمَهْدِ
وَفِي الرَّحْلَةِ لِلْحَقِّ وَفِي مَرَّحَلَةِ الْوَقْدِ (5)

(1) ج 4 ص 76 ، 9 .

(2) ج 2 ص 74 ، 3 - 4 .

(3) ج 3 ص 33 ، 8 .

(4) ج 4 ص 112 ، 5 .

(5) ج 4 ص 83 ، 3 - 6 .

فلئن كرر في هذا المشهد حرف الجر « في » مفيدا به معنى واحدا هو معنى « موضوع الشيء » ، فإنه لم يتقل به التركيب لأنه أحله بعد حرف العطف غالبا في الصدارة ، فأخضع القطعة لإيقاع مكن من التغني فيها .

لكننا لا نرى حروف الجر تتوفر في كل بيت من أبيات القصيدة عند شوقي توفرها في الأبيات المتفرقة على الوجوه التي بينا . فإنها إذا استعملت في عموم أبيات القصيدة بوفرة أثرت في مقاطع أبياتها على وجه الخصوص .

أما ندرة حروف الجر فليست ذات أهمية في الأبيات المتفرقة ولكنها تصبح ذات أهمية إذا شملت عموم أبيات القصيدة ، لأنها تؤثر في بنية القصيدة العامة وموضوعها الخاص .

4 - الجر في المقطع :

وقصيدة مشروع ملنر (1) من أبرز القصائد التي استخدم فيها الشاعر الجر بالحرف كثيرا . فقد بلغت 56 بيتا ، تضمنت ما يقرب من 120 حرف .

فنحن في هذه القصيدة أمام ظاهرتين عامتين :

أ - ظاهرة عروضية ، إذن صوتية ، وتتمثل في تخير الشاعر الروي المكسور .

ب - وظاهرة تركيبية معنوية وتتمثل في اختتام الشاعر كل بيت من أبياتها بالاسم الظاهر مجرورا بالحرف (ما عدا في بيت 54 حيث كان الجر لضمير متصل) .

وقد تولدت عن هذه الظاهرة - من حيث هي قضية تركيبية - كثير من المتممات في السياق ، وقد كانت هذه المتممات من نوع الجار والمجرور ، مما جعل القصيدة نازعة إلى التحليل أكثر من التأليف . وتولد عنها من حيث هي قضية معنوية تدقيق لجوانب الموضوع مما أخرج كلام الشاعر في مظهر منطقي أكثر منه عاطفي .

نضم إلى ذلك ، ظاهرة ثالثة خضعت لها كثير من أبيات القصيدة وتمثلت في تكرار الجر بنفس الحرف وعطف التركيبين المجرورين في العجز .

هذه الظاهرة الثالثة متولدة عن الظاهرتين السابقتين ، وقد دلت معاني الجر في أواخرها بوضوح على التزعة المتبعة في القصيدة إلى التحليل من ناحية ، وإلى المنطقية من ناحية أخرى .

فبصرف النظر عن المعاني التي عبرت عنها حروف الجر في السياق الخاص بكل منها ، فإن استخدامها بهذا الوجه الخاص ولد فيها المعاني التالية :

التأكيد باعتماد المترادفين أو المتقاربين في الدلالة :

- 4 يَضُّ رَقَاقُ الْحَسَنِ فِي لَمَحِهِ
مِنْ نَاعِمِ الدَّرِّ ، وَمِنْ رَطْبِهِ
22 كُلُّهُمْ أَغْيَرُ مِنْ وَائِلٍ
عَلَى حِمَاهُ ، وَعَلَى شَعْبِهِ
34 مُوسَى وَعِيسَى نَشَأَ بَيْنَهُمْ
فِي سَعَةِ الْفِكْرِ وَفِي رُحْبِهِ
36 مَا نَسِيتَ مِصْرُ لَكُمْ بِرَّهَا
فِي حَازِبِ الْأَمْرِ وَفِي صَعْبِهِ
38 حَتَّى بَنَيْتُمْ هَرَمًا رَابِعًا
مِنْ فِتْنَةِ الْحَقِّ وَمِنْ حِزْبِهِ

التخصيص في معنى الانتقال من العام إلى الخاص :

- 11 وَلَا ذَرَفَ الدَّمْعَ يَوْمًا ، وَإِنْ
أَسْرَفَ فِي الدَّمْعِ ، وَفِي سَكْبِهِ
14 شَابَ ، وَفِي أَضْلَعِهِ صَاحِبٌ
خِلَوْ مِنْ الشَّيْبِ ، وَمِنْ خَطْبِهِ
31 مَنْ يَخْلَعِ النَّيْرَ يَعْشُ بُرْهَةً
فِي أَثَرِ النَّيْرِ ، وَفِي نَدْبِهِ

التفصيل :

- 1 اثنِ عَنَانَ الْقَلْبِ ، وَأَسْلَمْ بِهِ
2 وَمِنْ تَنَشَّى الْغَيْدِ عَنْ بَائِهِ
- مِنْ رَبْرِبِ الرَّمْلِ ، وَمِنْ سُرْبِهِ
مُرْتَجَّةَ الْأُرْدَافِ عَنْ كُثْبِهِ

5 - ندرة الجرّ في القصيدة :

ندر استعمال الشاعر حروف الجر بوجه خاص في قصيدة « مرقص » (1) . فلئن كانت العلاقة بين موضوع القصيدة وهو وصف « حفلة راقصة » ، وبين أسلوب الشاعر فيها تتجلى في تخيره القافية المقيدة ، والبحر الراقص الخبيب المشطور ، وغير ذلك من مظاهر البنية ، فإنها تتجلى أكثر في مظاهر أكثر خفاء ، أهمها اقتصار الشاعر في أغلب تراكيبها على عناصر الاسناد الأصلية ، واستغناؤه عن المتممات ، وأهم ما استغنى عنه من العناصر الجار والمجرور .

فإن هذه القصيدة التي تبلغ 70 بيتا لم تتضمن إلا 19 حرف جر ، بينما نرى أن المعدل العادي في استعمال حرف الجرّ في القصيدة يتجاوز عند شوقي عدد أبياتها بكثير .

هذا أول أقسامها وقد خلا من الجر :

مَالَ	وَاحْتَجَبَ	وَأَدَّعَى	الغَضَبَ
لَيْتَ	هَاجِرِي	يَشْرَحُ	السَّبَبَ
عَتَبُهُ	رَضَى	لَيْتَهُ	عَتَبَ
عَلَّ	بَيْنَنَا	وَأَشْيَا	كَذَبَ
أَوْ مُفَنَّدَا		يَخْلُقُ	الرَّيْبَ

— وهذا قسم آخر منها ، خلا من الجر أيضا :

قُمْ	أَبَا (نُوا	س) انظُرِ	النَّشَبَ
مَا	الخصيبُ	مَا	السَّبْحُ
هَلْ	عَهْدَتَهُ	يُمَطِّرُ	الذَّهَبَ ؟
ذَا	هُوَ الْجَنَّا	بُ	الَّذِي خَصَبَ
ظَلَّلَ	الْوَرَى	رَوْضَهُ	الْأَشْبَ
خَيْرُ	مَنْ دَعَا	خَيْرُ	مَنْ أَدَبَ

إن استغناء الشاعر عن الجر في هذين المشهدين ، وقلة اعتماده عليه في كامل القصيدة ، يعكسان — من جملة عناصر أخرى — التزعة إلى تصوير الحركة الحسية ، دون التفكير المنطقي ، والاتجاه إلى التأليف دون التحليل .

الربط وحروفه :

1 — عطف الاسم المعروف بـ «أل» على الاسم المَعْرِف بالاضافة :

أشرنا في باب التراكيب إلى ظاهرة عطف الاسم المَعْرِف بـ «أل» على الاسم المَعْرِف بالاضافة في «الشوقيات» . وقد اكتفينا بعددًا من مولدات الثقل في التراكيب . ونتوسّع فيها هاهنا من حيث هي ضرب خاص من العطف الوظيفي في شعر الشاعر . ذلك أننا لم نلاحظ شوقي يعتمد إليها في الغالب إلا في أواخر الأبيات (1) ، فهذا نوع من العطف يقطع به الشاعر الكلام فيورد الاسم المعطوف عليه ، مقطعا يختم البيت ، مما يحتم النظر إلى هذه الظاهرة في علاقاتها بالوزن من ناحية وبالقافية من ناحية أخرى .

ولهذه الظاهرة صلة بباب التنازع . فيبدو أن الشاعر وجد فيها حلا لمشكل العنصرين (المضافين) عندما يشتركان في واحد (المضاف إليه) فيتنازعان ، فكان يعتمد إلى تتريل العنصر المشترك ، بين العنصرين المتنازعين فيه . فيستسيغ هذا العطف : «عُرِيْهَا : (بنت فرعون) والحفا» في مثل قوله :

بَنْتُ فِرْعَوْنَ فِي السَّلَاسِلِ تَمْشِي أَرْعَجَ الدَّهْرَ عُرِيْهَا وَالْحَفَاءُ (2)

(1) ما كان من ذلك في العشر ، ج 1 ص 208 ، 15 .

(2) ج 1 ص 17 ، 91 .

بينما نجد اليوم نزعة كبيرة في «العريية الحديثة» إلى حلّ هذا المشكل بتأخير العنصر المشترك على متنازعيه، فيُستساع العطف التالي «عُري وحفا بنت فرعون». والوجه طبعاً هو إظهار العنصر المتنازع فيه بعد المنازع الأول (أو استعمال ضمير مطابقة يذكر به إن سبق في السياق ذكره) واستعمال ضمير مطابقة يذكر به ويكون متصلاً بالمنازع الثاني: «عُري بنت فرعون وحفاها» أو «عريها وحفاها».

وعطف الاسم المعروف بـ «أل» على الاسم المعروف بالاضافة ضرب من العطف شائع في شعر شوقي. ولم نجده فيه على العموم إلاّ ولید التقيد بالوزن والقافية. أما المتعاطفان فيه فأكثر ما كانا متقاربين في الدلالة:

— الطيش بـ القلب :

لَقَدْ فَنَيْتَ أَرْزَاقَهُمْ ، وَرَجَّالَهُمْ وَلَيْسَ بِفَنٍ طَيْشُهُمْ ، وَالتَّقَلُّبُ (1)

— الوقار بـ الرزاة :

مَنْ رَأَاهَا يَقُولُ : هَذِي مُلُوكُ الدَّهْرِ ، هَذَا وَقَارُهُمْ وَالرَّزَانَةُ (2)

— الاوصاف بـ المعاني / الاسباب بـ الدواعي :

وَمَا الْحُبُّ إِلَّا طَاعَةٌ وَتَجَاوُزُ وَإِنْ أَكْثَرُوا أَوْصَافَهُ وَالْمَعَانِيَا
وَمَا هُوَ إِلَّا الْعَيْنُ بِالْعَيْنِ تَلْتَقِي وَإِنْ نَوَّعُوا سَبَابَهُ وَالِدَوَاعِيَا (3)

أو كانا متكاملين في نطاق نظام واحد :

الوجتان والأحداق من نظام وجه الانسان :

هَاتِ اسْقْنِيهَا غَيْرَ ذَاتِ عَوَاقِبِ حَتَّى نُرَاعَ لَصِيحَةَ الصَّفَاقِ
صِرْفًا مُسَلِّطَةَ الشُّعَاعِ ، كَأَنَّمَا مِنْ وَجْنَتَيْكَ تُدَارُ وَالْأَحْدَاقِ (4)

العينان والرجلان من نظام جسم الانسان :

تَقْسَمَ بَيْنَهُمَا قَلْبُهُ وَخَانَتْهُ عَيْنَاهُ وَالْأَرْجُلُ (5)

ولكن المتعاطفين وردا متقابلين أيضا :

— الشباب الهرم :

(شريعة) نُور السَّيْلِ يُسَاسُ الْعَالَمُونَ بِهَا تَكَفَّلْتُ بِشَبَابِ الدَّهْرِ وَالْهَرَمِ (6)

(1) ج 1 ص 42 ، 245 .

(2) ج 1 ص 248 ، 6 .

(3) ج 2 ص 144 ، 4 - 5 .

(4) ج 2 ص 77 ، 7 .

(5) ج 3 ص 114 ، 17 .

(6) ج 1 ص 190 ، 145 .

— الولاء = الخصام :

أَمَّا وَاللَّهِ مَا عِلْمُوكَ إِلَّا صَغِيرًا فِي وَلَائِكَ ، وَالْخَصَامِ (1)

— المرء = الرغيد :

هَذِهِ غَايَةُ النُّفُوسِ ، وَهَذَا مُنْتَهَى الْعَيْشِ مُرَّةً وَالرَّغِيدِ (2)

فالملاحظ أن الانتقال من الاسم المعطوف عليه إلى الاسم المعطوف في كل هذه الحالات ومثيلاتها كان بمثابة الانتقال من الخصوص إلى العموم بدون أن يكون لهذا التعميم دلالة خاصة يدق بها المعنى ، لا سيما أن العطف لم يكن فيها إلا وظائفها يسوي فيها بين المتعاطفين تسوية تامة . فالعطف بهذا الوجه يحدث نشازا واضحا . وقد نجد ما يخفف وطأة هذا النشاز في بعض الحالات كما في عطفه :

— الخدم على المطي :

وَشَرُفْتَ بِمُلُوكٍ طَالَمَا اتَّخَذُوا مَطِيَّهِمْ مِنْ مُلُوكِ الْأَرْضِ وَالْخَدَمَاءِ (3)

— والذمم على الحقوق :

وَبَذَلَ الْمَالَ لَمْ نَحْمِلْ عَلَيْهِ ، كَمَا يَقْضِي الْكَرِيمُ حَقَّ الْأَهْلِ وَالذَّمَّاءِ (4)

— والشراب (والنقل والندامى) على الراحة :

كَانَ مِنْهُمْ نَهَارِي رَاحَتِي وَنَدَامَايَ ، وَتَقْلِي وَالشَّرَابَاءِ (5)

— والأناة على الصبر :

وَلَا خَانَتَهُ : (النَّعْشُ) أَيْدِي حَامِلِيهِ وَإِنْ سَارُوا بِصَبْرِي وَالْأَنَاءِ (6)

فالمعنى في أواخر هذه الأبيات قابل لبعض الاطلاق بعد التقيد ، وللتعميم بعد التخصيص ، فيجوز ألا يختص «الخدم» في الأول «بالمُلُوكِ» المذكورين ، ولا «الذمم» في الثاني «بِالأهل» ولا «الشراب» في الثالث بالمتكلم ، ولا «الأناة» في الأخير بالمتكلم أيضا . فهذه المعطوفات قابلة نوعا ما لتشمل عناصر أخرى غير المضافات المعية المذكورة . غير أن التركيب — حتى في هذه الأمثلة — يبقى ثقيلا .

هذا مما يؤكد استعصاء القطع أحيانا حتى على شاعر كبير مثل شوقي (7) .

(1) ج 1 ص 208 . 8 .

(2) ج 3 ص 53 ، 2 .

(3) ج 1 ص 215 ، 5 .

(4) ج 1 ص 215 ، 23 .

(5) ج 2 ص 18 ، 6 .

(6) ج 3 ص 38 ، 32 .

(7) الظاهرة جائزة في اللغة ، ولكنها تثقل التركيب . انظر تعليق محمد صبري على بيت من شعر شوقي ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 83 .

2 - الواو في معنى حرف آخر :

الواو أكثر حروف العطف مرونة في الاستخدام في « الشوقيات » ، وذلك من قبل أنه أكثرها شيوعاً في العطف ، وقد مر بنا أنه يأتي زائداً في التركيب (1) . ويهملنا في هذا الفصل من حيث تعويضه حروفاً أخرى في السياق .

فقد يعوض « بل » في الدلالة على معنى المقابلة :

- لَا تَجْزِهِمْ عَنْكَ حِلْمًا ، وَاجْزِهِمْ عَتَاً في الحِلْمِ ما يسم الأفعَالُ أوْ يَصْمُ (2) .
– لَا تَكُونُوا السَّيْلَ جَهْمًا خَشِنًا كَلَمًا عَبًّا ، وَكُونُوا السَّلْسَبِيلَ (3)

فقد قابل في الأول « لا تجزهم » بـ « اجزهم » ، وفي الثاني « لا تكونوا » بـ « كونوا » ، بحيث كنا نتظر الربط بـ « بل » .

كما قد يعوض « لكن » في الدلالة على معنى الاستدلال .

- لَمْ تُذِبْ نَارُ الْوَعَى بِأَقْوَتِهَا وَأَذَابَتْهُ تَبَارِيحُ الْحَنِينِ (4)
– مِنْ كُلِّ هَدَامٍ وَيَبْنِي مَجْدَهُ بِكَرَائِمِ الْأَنْقَاصِ وَالْأَشْلَاءِ (5)

والمعنى في الأول « لكن أذا بته » وفي الثاني « لكن يبني مجده » .

ويأتي بمعنى الفاء الرابطة بين السبب والنتيجة :

- وَأَتَى كُلُّ شَامِتٍ مِنْ عِدَا الْمَلِكِ ، إِلَيْهِمْ ، وَأَنْضَمَّتِ الْأَجْزَاءُ (6)
– تُعَذِّبُهُ بِسِحْرِهِمَا وَتُوجِدُهُ وَتُعْدِمُهُ (7)

فعلاقة الحدث الأول بما يليه في كلا البيتين علاقة السبب بنتيجته .

وكما يأتي بمعنى ظرف الزمان بمعنى إذ (أو الفاء) :

- أَحِبُّكَ مِصْرُ ، مِنْ أَعْمَاقِ قَلْبِي وَحُبُّكَ فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ نَامِ (8)

– بمعنى حين : (حين لا يرجى ..) :

- أَفِي السَّبْعِينَ – وَالْأَثْنَيَا تَوَلَّيْتُ – وَلَا يُرْجَى سِوَى حَسَنِ الْخِتَامِ (9)

(1) انظر باب التراكيب .

(2) ج 1 ص 211 ، 34 .

(3) ج 4 ص 52 ، 24 .

(4) ج 1 ص 253 ، 5 .

(5) ج 3 ص 22 ، 11 .

(6) ج 1 ص 17 ، 40 .

(7) ج 2 ص 138 ، 3 .

(8) ج 1 ص 208 ، 32 .

(9) ج 1 ص 208 ، 38 .

– بمعنى حتى : (حتى أتاها ..) :

مَا نَرَاهَا دَعَا الْوَفَاءُ بِنَيْهَا وَأَتَاهُمْ مِّنَ الْقُبُورِ النَّدَاءُ (1)

3 – وفرة العطف بالحرف الواحد في البيت :

إن ترديد الربط بالواو في البيت من أبيات القصيدة وحتى في مجموعات الأبيات ، هو – فضلا عن شيوعه – لا يساهم بوجه خاص في شعرية القصيدة في « الشوقيات » .

أما بقية حروف العطف ، فليست وافرة الاستخدام وفرة الواو ، ولا ولع الشاعر بترديد الحرف منها في البيت أو في مجموعة الأبيات كثيرا ما عدا الفاء وبل .

فإن الشاعر يردد الفاء كثيرا وبل قليلا في السياق المحدود ، يفيد بهما التدرج . هو تدرج مقرون بسرعة وقوع الأحداث أو سرعة تقدم القضية في حالة الربط بالفاء ، مما يولد شريطا برقي السرعة ، كالمشهد التالي يصف فيه الشاعر مصرع الخيل في الحرب :

طُعِنْتُ ، فَأَنْبَجَسْتُ فَاسْتَصْرَخْتُ فَأَتَاهَا حَيْنُهَا ، فَهِيَ خَبَرُ (2)

أو المشهد التالي يصف فيه الطائرات في اقلاعها واندفاعها في الجو :

ذَهَبَتْ تَسْمُو ، فَكَانَتْ أَعْقُبًا فَسُورًا فَصُقُورًا ، فَحَمَامًا (3)

وقد ربط الفاء في هذا البيت بين أسماء معانيها متدرجة بشكلين :

– تدرج ظاهر : من الطائر الضخم إلى الطائر الصغير .

– تدرج خفي : من الحيوان المفترس (الأعقب والنسور والصقور) إلى الحيوان الأهلي الأليف : (الحمام رمز السلام) .

وعلى هذا النسيج قامت بنية البيت المشهور الذي لخص فيه الشاعر مراحل القصة الغرامية :

نَظْرَةٌ فَابْتِسَامَةٌ فَسَلَامٌ فَكَلَامٌ ، فَمَوْعِدٌ ، فَلِقَاءُ (4)

وقد يكون التدرج مقرونا بالنسخ ، نسخ المعنى الضعيف بالمعنى القوي ونسخ القوي بالأقوى ، لغاية المبالغة وذلك في حالة الربط ببل . من ذلك استعمال هذا الرابط في وصف لجج البسفور :

يَحْتُ خُطَاكَ لَجٌّ بَلٌّ لَجِينٌ بَلُّ الْإِبْرِيْزُ بَلُّ أَفْقٍ أَغْرُ (5)

(1) ج 1 ص 17 ، 54 .

(2) ج 1 ص 160 ، 66 .

(3) ج 2 ص 88 ، 14 .

(4) ج 2 ص 112 ، 4 .

(5) ج 2 ص 40 ، 4 .

وفي وصف إحدى وليدات الخديوي عباس :

مَوَلَايَ ، لِلنَّفْسِ أَنْ تُبْدِيَ بِشَائِرَهَا
بِمَا رَزَقْتَ ، وَأَنْ تُهْدِيَ تَهَانِيَهَا
الشَّمْسُ قَدْرًا ، بِلِ الْجُوزَاءِ مَنْزِلَةً
بِلِ الثَّرِيَا ، بِلِ الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا (1)

4 - الرابط « ثم » :

إن الربط اللفظي يصور عادة التسلسل المنطقي بين الأحداث والقضايا ، ويستخدم في الكلام الذي يلعب فيه الزمن دورا كبيرا .

هذان المفهومان : مفهوم التسلسل المنطقي ، ومفهوم الزمن ، غريبان عن الشعر ، ولذلك غلب الفصل على بنية القصيدة عند شوقي .

فكثرة الفصل في شعر شوقي من مميزات الشعرية فيه ، وقيام الوصل على الواو فيه ثم على الفاء ليس غريبا ، فسنين أن هذين الحرفين لم يكونا في « الشوقيات » واصلين بقدر ما كانا فاصلين .

أما قلة اجراء الوصل بغيرهما من الوسائل فيها فليست غريبة ، ما عدا ما كان من أمر الرابط « ثم » ، فإن أثر هذا الحرف في شعر شوقي كاد يندثر تماما . وأمام هذه الوضعية رأينا من المفيد تتبع استعمالات الرابط « ثم » في كامل أبيات الديوان لمحاولة الكشف عن السر في عدم تلاؤمه مع روحه .

نظرنا فلم نلف شوقي استعمل الرابط « ثم » إلا 40 مرة في كامل ديوانه الذي يعد 11.320 بيت ، بحيث لم تتجاوز نسبة استعماله مرة في كل 300 بيت (2) .

وقد لاحظنا أن هذه الاستعمالات القليلة كانت في سياقات قصصية ، وهذه مواطن يؤدي فيها تسلسل الأحداث من ناحية وعامل الزمن من ناحية أخرى ، دورا هاما نسييا .

هكذا استعمل الشاعر « ثم » في سياقات :

أ - الحكاية في القصائد التعليمية : 13 مرة ($\frac{1}{3}$ الحالات) كما في قوله :

وَأَنْتُدِبَ الثَّالِثُ لِلْكَلامِ
اجْتَمِعُوا ، فَالاجْتِمَاعُ قُوَّةُ
يَهْوِي إِلَيْهَا الْفِيلُ فِي مَرُورِهِ
فَقَالَ : يَا مَعَاشِيرَ الْأَقْصَامِ
ثُمَّ احْفَرُوا عَلَى الطَّرِيقِ هُوَّةً
فَنَسْتَرِيحُ الدَّاهِرَ مِنْ شُرُورِهِ
ثُمَّ يَقُولُ الْجِيلُ بَعْدَ الْجِيلِ
قَدْ أَكَلَ الْأَرْثَبُ عَقْلَ الْفِيلِ (3)

(1) ج 4 ص 208 ، 12 - 13 .

(2) انظر فهرس استعمالات « ثم » في آخر البحث

(3) ج 4 ص 142 ، 16 - 19 .

ب - القصة الغرامية في القصائد الغزلية 9 مرات ($\frac{1}{4}$ الحالات) كما في هذه الآيات :

- فقلتُ : لقد ذقتُ الهوى ثم ذقتُهُ
– فجمعتُهُنَّ إلى الحديثِ بدأتهُ
– وما العشقُ إلا لذةٌ ثم شقوةٌ
فوالله ما أدري الهوى كيف يوصفُ (1)
فغضِبْنِ ، ثمَّ أعدتُهُ فرَضِينَا (2)
كما شقِّي المخمورُ بالسكرِ صاحبًا (3)

ج - قصة المأساة في القصائد الرثائية 8 مرات ($\frac{1}{4}$ الحالات) كما في قوله يرثي أباه :

- تَحْنُ كُنَّا مَهْجَةً فِي بَدَنٍ
ثُمَّ عُدْنَا مَهْجَةً فِي بَدَنٍ
ثُمَّ نَحْيَا فِي (علي) بَعْدَنَا
ثُمَّ صِرْنَا مَهْجَةً فِي بَدَنَيْنِ
ثُمَّ نَلْقَى جُثَّةً فِي كَفَنَيْنِ
وَبِهِ نُبْعَثُ أَوْلَى الْبَعَثَيْنِ (4)

د - في سياقات متنوعة الأغراض ولكن يغلب عليها الاتجاه الوصفي : 10 مرات ($\frac{1}{4}$ الحالات)

كما في السياقات التالية :

- وكأنَّها : (الملك) والموجَ متَّظِمٌ وَقَدْ
– فتُوقُ الْمُلْكَ تَحْدُثُ ثُمَّ تَمْضِي
– اثنان (من الطيارين) ثم ترى النور كثيرة
أُوفِيَتْ : (البدر) ثم دنوتَ كالمختارِ (5)
وَلَا يَمْضِي لِمُخْتَلِفَيْنِ فَتَقُ (6)
مِنْ كُلِّ نَاحِيَةٍ لَهَا أَوْكَارُ (7)

فإذا علمنا أن الرابط « ثم » يؤدي معنى تراخي حدث عن حدث آخر أو أحداث أخرى ، أو يكون منبثها على آخر حلقة من سلسلة الأحداث ، تبيّن أنه يعبر عن دقائق في الزمن ، فلما كان الزمن عن الشعر غريباً ، كانت دقائقه عنه أغرب ، وأثر دواله فيه أضعف .

5 - الفصل والوصل :

الفصل هو الربط المعنوي والوصل هو الربط اللفظي ، بالواو أو بوسيلة لفظية أخرى . فلئن ركز العرب بحث الفصل والوصل على حالات انعدام الربط بالواو وحالات الربط به ، فإننا لم نجد في مقرراتهم ما يسمح باعتبار القضية عندهم منحصرة في الواو وحده ، ولا وجدنا البحث يستقيم إلا بضمّ حالات الربط اللفظي بغير الواو إلى هذا الباب على كل حال .

(1) ج 2 ص 132 ، 2 .

(2) ج 2 ص 139 ، 19 .

(3) ج 2 ص 146 ، 11 .

(4) ج 3 ص 154 ، 11 - 13 .

(5) ج 2 ص 31 ، 15 .

(6) ج 2 ص 74 ، 40 .

(7) ج 2 ص 169 ، 7 .

والقضية شائكة طريفة ، ناهيك أن تعريف البلاغة بأنها معرفة الفصل من الوصل لم يغلب عليه في الشيوخ تعريف آخر منذ أن رواه الجاحظ في « البيان والتبيين » إلى يومنا . بل كان حافزا كبيرا لعلماء البلاغة على التوسع في قضية الفصل والوصل بوجه خاص في مختلف العصور (1) .

على أن حديثنا عن هذه الظاهرة هنا لا يتجاوز الإشارة إلى أبرز خصائص اجراءاتها في « الشوقيات » . فحدود الاطار الذي اخترنا السير فيه ، وغزارة المادة التي تكون موضوع الدرس تحتم التضحية بالجزئيات في سبيل الترعات العامة الغالبة .

ونود أن ننطلق لمعالجة ذلك من تبسيط تعليمي نقسم فيه امكانيات الربط بين التراكيب قسمين : الربط بين الجمل المستقلة وهي الاستثنائية – في المعنى الذي ذهب إليه ابن هشام – وتكون مستقلة بذاتها ليست عناصر أصلية ولا ثانوية من جملة العناصر المكونة لجمل أخرى . والربط داخل الجملة أي بين العناصر الأصلية المكونة للجملة أو بين العناصر الأصلية والثانوية أو بين العناصر الثانوية نفسها .

أما الربط داخل الجملة فقضية لا تتجاوز التأثير في بنية الجملة المستقلة ، من حيث هي تمثل حلقة من مجموع الحلقات التي تكون النص .

ولم يتم هذا الضرب من الربط على وجوه مميزة في « الشوقيات » ، ولذلك لم يكن له حظ من عنايتنا . وأما الربط بين الجمل المستقلة فظاهرة تؤثر في بنية النص بأكمله ، من حيث هو كل ، أجزاءه الصغرى هي الجمل المستقلة .

هذا الضرب من الربط تميز في قصائد « الشوقيات » بترعات ، نعتقد أن طرافتها ترجع إلى طبيعة هذا الكلام من حيث هو شعر ، ذلك أن بنية الكلام الشعري في رأينا تؤثر في الربط بين الجمل المستقلة أكثر من تأثيرها في الربط بين العناصر المختلفة المكونة للجملة .

وأول ما لاحظنا من مميزات الربط بين الجمل المستقلة في « الشوقيات » غلبة الربط المعنوي على الربط اللفظي . فالفصل فيها من العناصر التي تبين بوضوح أن العلاقة بين قضايها المطروحة هي علاقة توارد وتداع أكثر منها علاقة تسلسل وافضاء إذا دلّ الفصل على تمام الانفصال ، وهي علاقة تجانس وائتلاف أكثر منها علاقة تنوع واختلاف إذا دلّ على تمام الاتصال . هكذا يُخلى المنطق فيها مكانه للعاطفة وتعوّض فيها خواطر الذهن دقائق العلم .

أما الوصل فأكثر ما كان فيها بالواو (2) ثم بالفاء . وليس لهاتين الوسيلتين في اللغة معان متحجرة حتى نقول إن الربط بهما يحض هذا الكلام إلى اتجاهات معينة . أما امكانية دلالة كل منهما على معان

(1) انظر : درويش الجندي ، علم المعاني ، ص 187 – 208 .

(2) الحالات التي زيدت فيها الواو زيادة واضحة في مقامات يتنظر فيها الفصل ، عالجتاها في باب الزيادة المجردة .

مختلفة فلم تصل إلى تلوين العلاقات بين القضايا في شعر شوقي بألوان خاصة إلا في حالات قليلة . فكل من هاتين الوسيلتين – وخاصة الواو منهما – كانت بمثابة النقطة تنبيء بانقطاع حديث وبدء آخر . فلم تكن الواو والفاء واصلتين إلا بقدر ما كانتا فاصلتين . وهما في هذا المضمار تعززان ظاهرة الفصل الغالبة في هذا الكلام .

والملاحظ كذلك أن الغالب في شعر شوقي هو المطابقة بين نهاية الجملة النحوية ونهاية البيت الشعري بحيث يكاد كل بيت فيها يستقل بنفسه ، وهو المعول عليه في نقد الشعر عند القدامى .

ومن طريف ما لاحظنا في مجاوزة ذلك أن الحالات – القليلة نسبياً – التي ضاق فيها البيت عن استيعاب كل العناصر المكونة للجملة المستقلة فوسع البيت الذي يليه بقية عناصرها ، لم تؤل إلى معاملة حقيقية ولا أثرت في بنية القصيدة التأثير السيء الذي يخافه القدماء . ذلك أننا لم نر البيت في « الشوقيات » يضيق في الغالب – إذا ضاق – إلا عن استيعاب العناصر الثانوية . بحيث يبقى البيت – حتى في هذه الحالة – مستقلاً بذاته بسبب توفر استقامة التركيب نحويًا . أما البيت الذي يليه والذي يستوعب بقية العناصر الثانوية ، فكثيراً ما كانت تدخل في تركيبه هذه العناصر بوجه يمكنه هو نفسه من الاستقلال بنفسه .

وللمعاطلة الحقيقية في شعر شوقي أثر ، ولكنه أثر قليل وضعيف الأهمية ، فلا نتوقف عنده .

ومن مظاهر الفصل استرعت انتباهنا في « الشوقيات » النواحي التالية :

أ – جريان الفصل بين شطري البيت بصفة خاصة ، مما يعزز عمل الشاعر على إخراج البيت مستقلاً بذاته في القصيدة ، بعمله على إخراج كل مصراع من مصراعي البيت مستقلاً بذاته هو أيضاً ، كالفصل في هذه الأبيات المتفرقة :

- | | |
|--|---|
| – قُمْ نَاجِ جَلْتِ ، وَأَنْشُدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا | مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ (1) |
| – جَهْلٌ وَتَضْلِيلٌ أَحْلَامٌ وَسَفْسَاطَةٌ | فَتَحَّتْ بِالسِّيفِ بَعْدَ الْفَتْحِ بِالْقَلَمِ (2) |
| – قَالُوا : جَلَبْتَ لَنَا الرَّفَاهَةَ وَالْغِنَى | جَحَدُوا الْإِلَاهَ ، وَصَنَعَهُ وَالنَّيْلَ (3) |
| – سَعَتْ بِهِمْ نَحْوُكَ الْأَجَالُ يَوْمَئِذٍ | يَا ضَلَّ سَاعٍ بِدَاعِي الْحَيْنِ مُنْجَذِبٍ (4) |
| – (ربّ مدح ..) | |
| وَنَسَاءٍ عَلَى فَتَى عَمَّ قَوْمًا | قِيمَةُ الْعِقْدِ حُسْنُ بَعْضِ اللَّالِي (5) |

(1) ج 2 ص 100 ، 1 .

(2) ج 1 ص 190 ، 119 .

(3) ج 1 ص 173 ، 19 .

(4) ج 1 ص 59 ، 37 .

(5) ج 1 ص 188 ، 6 .

والملاحظ أن الفصل في هذا المقام غالبا ما يقترن بمعنى تمام الانفصال كما هو واضح في الأبيات السابقة .

ب - جريان الفصل في غير موطن معين من البيت . وهذا يكون بين الجمل المستقلة كما يكون بين عناصر الجملة الواحدة ، وهو غالبا ما يقترن بمعنى تمام الاتصال ، كالفصل بين قوله « فتشت » وما يليه في البيت التالي :

فَتَشْتُ ، لَمْ أَرَفِي الزَّوْاجِ كَفَاءَةً كَكَفَاءَةِ الْأَزْوَاجِ فِي الْأَعْمَارِ (1)

أو فصله بين قسمي العجز في قوله :

مُلْكٌ يُطَاوِلُ مُلْكَ الشَّمْسِ عَزَّةً فِي الْغَرْبِ بَاذِحَةً ، فِي الشَّرْقِ قَعْسَاءُ (2)

ج - لم يعمد شوقي إلى الفصل المخل ، إلا في النادر ، من نوع قوله :

وَيَا رَبَّ لَوْ سَخَّرْتَ نَاقَةَ (صَالِحٍ) لَعَبَدِكَ ، مَا كَانَتْ مِنَ السَّلِسَاتِ (3)

حيث جاء الفصل ملبسا للمعنى ، إذ جعل فيه الشاعر التركيب التالي « ما كانت من السلسات » جملة مستقلة بعد جملة النداء التي جوابها جملة شرطية بلو وردت مخدوفة الجواب وأفادت الالتماس . ولا نرى ذلك يصح له إلا برابط لفظي بين الجملتين يمنع من اعتبار الجملة الثانية جملة جواب للشرط .

د - لاحظنا فيما سبق ندرة حروف الجرّ وندرة الأدوات في قصيدة « مرقص » ، ونلاحظ في هذا المقام ندرة الوصل فيها . فهذه القصيدة التي تقع في 70 بيتا تركزت جملها المستقلة بوجه خاص على الربط المعنوي ، ولم يكن الربط بينها لفظيا إلا في 4 حالات (مرتين في الطالع ومرة في بيت 22 وأخرى في بيت 30) والرابط كان في جميعها الواو .

هذه الظواهر تتطافر مع البحر المتدارك المشطور ، ومع القافية التي كانت مقيدة ، لتساهم في بناء موضوع القصيدة وهو وصف حفلة راقصة . مما يبين أن استخدام وسائل الربط بوفرة بالغة أو بندرة ظاهرة له هو أيضا تأثيره في مبنى القصيدة ومعناها .

..

الخاتمة :

لقد اكتملت بدراسة أساليب أقسام الكلام صورة نظام اللغة كيف تكون قبل أن تجري مظاهرها في الكلام وكيف تصبح عندما تجري في الكلام الشعري على وجه الخصوص ، وكيف تكتسب طابعا شخصيا

(1) ج 1 ص 129 ، 26 .

(2) ج 2 ص 6 ، 3 .

(3) ج 1 ص 98 ، 17 .

في كلام الفرد المعين ، فإذا قضية انشاء الشعر قضية هدم فبناء معا ، وإذا الهدم فيها يخرج المتكلم إلى الخرق ما لم يعقبه البناء الخلاق ، والبناء لا يعدو فيها العمل العادي ما لم يسبقه الهدم الجزئي المؤهل للعمل الخلاق .
فقد تبيننا أن شوقي لم يجن في الغالب إلا ليني « جنى » على اللغة فبنى شعرا . لكن « جنايته » على اللغة كانت عادة من باب ما تجيزه اللغة من تصرف ، وبناءه الشعر كان من الباب الذي لا يهدد كيان اللغة . فكانت شعرية شعره في هذا الأسلوب الطريف في التعامل مع اللغة .

فقد حصل تفاعل بين ما تريد اللغة من الشاعر وما يريد الشعر منه وبين ما يريد هو منهما معا ، فتولد له من هذا التفاعل أسلوب خاص مميز . واتضح أن سر العملية كلها إنما هو كائن في تحرر الشاعر من ربة القيد الواحد وفي احترامه مختلف القيود جميعا .

فلقد كان شوقي محترما قيد اللغة بالقدر الذي سمح له باحترام قيد ما يريد منها في نفس الوقت . وحافظ على اتزانها في شعره بأن حرص على ألا يستسلم لأي قيد من القيدتين الاثنتين فيما يمثل هوة بين أحدهما والآخر . هكذا هو لم يستسلم إلى قيود اللغة في كل جزئياتها القاعدية فاتقى بذلك مظاهر التحجر فيها ، ولم يستسلم في نفس الوقت إلى شطحات النفس في كل مشاعرها القياضة فاتقى بذلك مظاهر الجنون فيها .

الخاتمة العامة

ملأ شعر شوقي الدنيا وشغل الناس ، في حياة صاحبه وبعد وفاته ، وما زال إلى يومنا يشغل رواد الشعر ، وسيظلّ على الأيام مدخلا يتوصّل به إلى خصائص الشعر العربي القديم وفي نفس الوقت معلما لمستوى ما توصّل إليه شعر العرب في عهد النهضة .

انه حدث فريد النوع ، وقد كان أثره في الحركة الشعرية الحديثة كبيرا في حياة صاحبه ، ولم يكن قد نال أثره ضعف بعد وفاة صاحبه . فلم يكن مغمورا يحتاج منا إلى الاشهار ، ولا مشهورا بغير استحقاق يحوجنا البحث فيه إلى الاقتصاد . فقد حكم له التاريخ قبلنا خير حكم .

وحكم التاريخ على قيمة الأثر عندما يكون للتاريخ في الأثر قول هو الحكم القاطع ذو الحجة اليينة لدى من يعدم أدوات التحقيق العلمي .

وشأنه عند الباحث العلمي الذي تتوفر لديه أدوات التحقيق الموضوعية أن يكون ميزانا يثبت به من مدى إصابته في مستخلصاته الشخصية .

ولناقد الأدب أن يستأنف الحكم الذي أصدره التاريخ على شعر شوقي بتجديد النظر فيه متى شاء ، بعيدا عن ظروف القول وملابس العصر ومهارج الإنشاد ، ومتخلصا من مركبات الانحياز للشاعر أو التآلب عليه ، وسيرى أن حكم التاريخ كان صائبا .

أما نحن فقد عرضنا شعر شوقي على مجاهر البحث العلمي من زاوية لسانية أسلوبية وتبعناه في أقسام الكلام وهياكله ومستوياته ، وتأملناه في مداه وغاياته ، وقلبناه تقليبا ، فانتبهنا إلى أنه من خالص شعر العرب وصافيه ، لا تشوبه شائبة إلا بقدر ما يلزم الوردة الجميلة من الشوك .

ولقد اجتهدنا في البحث عن بصمات شوقي في «الشوقيات» فوقنا فيها على بصمات عمالقة الشعر العربي القديم . وهذه حقيقة لا تحطّ من حظّ شوقي ولا ترفع من حظّ القدماء بصفة خاصة ، ولكنها تبين كيف أن الفنان الحقّ - وشوقي فنان حقّ - يستطيع أن يحرّر فنه من قيدي المكان والزمان وأن يسمو بعطائه الشخصي إلى مستوى عطاء الاجيال .

وان انتهى الأمر بالبعض الى تقي الجدّة في شعر شوقي ونقي الحداثة معها ، بمقتضى قوة التّرعّة التقليدية فيه ، فان ذلك لا يكون الا لفائدة الشاعر ، لأنّه متى انتفت الجدّة والحداثة في الأثر القيم ، قام مقامها العتق والأصالة .

ان طرافة أشعار «الشوقيات» في التّرعّة التقليدية بالذات ، وطرافة الشعر عندنا لا تتوقف حتما على جديد المقول بقدر ما تتوقف على اجادة الشاعر في القول . والشعر الحق هو ما كان ذا نزعات عتق وأصالة تمنحه شرعيّة الوجود وتسمح له بإمكانية الانتساب الى تراث اللغة التي نظم بها .

فقد كان لأساليب العرب الغالبة في شعرهم أثر كبير في شعر شوقي ، لكنه أثر التّبنّي يزيد شخصية الشاعر تركيزا ، وليس أثر الحكاية يضعف الشخصية ، ذلك أنّ هذا الأثر كان ظاهرا حيناً وخفياً حيناً آخر . وقد ألفيناه - في حالة الظهور - متولّدا عن اختيار وخاضعا لنسب في الاطراد والشيوع مخالفة لنسبه في الأصول ، فكان أثر القديم في شعر شوقي متّسما بطابع الاحياء بمقتضى التصرف المذكور . وقد ألفيناه - في حالة الخفاء - متمثلا في قوالب ذهنية مجردة استطاع أن يولد منها الشاعر مقولات محسوسة شخصية ، فكان أثر القديم في شعره متّسما بطابع التوليد بمقتضى هذا التصرف الجديد .

فان لم يكن شعر شوقي مركزا لتوليد طاقات التحسيس والاشعار بوجه مخصوص ، فلقد كان مخبرا لتحويل مظاهر التحسيس والاشعار عند العرب ، وذلك بتبنيها وبلورتها في قوالب موحّدة منسجمة ، ووسمها بطابع مميز شخصي . وان لم يأتنا الشاعر بالجديد الخلّاب الذي قد ينجح أو لا ينجح في بناء الجماليّة العربيّة ، فقد أعاد منها بناء صور العتيق الجذّاب الذي ثبت مفعوله وتأكدت قيمته .

فلم يضحّ شوقي بالنجاح في سبيل الابتداع كأكثر دعاة التجديد وأصحابه ، وانما هو - بلون أن يتحوّل عن مسار التجديد - ضحّى بالابتداع في سبيل النجاح المضمون . وقد أراد هذا النجاح المضمون لنفسه لأنّه واقعي لا يفرط في الامكانيات الغزيرة المتوفرة ، وأراده للعربية بعد عهود الانحطاط التي عرفت قبله ، لأنّه غيور عليها يريد اصلاحها .

لقد آثر شوقي أن يكون له دور المصلح الغيور على أن يكون له دور الرائد المغرور . ولئن كان اصلاح المصلح أقلّ خطرا من ريادة الرائد ، فانه أكثر خطورة منها .

هكذا نجح شوقي في أن أعدّ ديوانا من الشعر هو في الحقيقة قاموس حيّ لمفردات اللغة التي فقدت بعض مظاهر الحيويّة في الاستعمال ، وهو قاموس حيّ لها كل الكلام المؤدية الخلاقة دون غيرها ، وبصرف

النظر عن حظها من الثبوت أو التحول ، وهو دستور حيّ لأصول الأساليب العربية في نظم الشعر ومعرض لطاقت التوليد فيها ، وامكانيات التوليد الشخصية .

ان خصوصية ديوان شوقي في كونه خلاصة العطاء الذي قدّمته الأجيال العربية المتلاحقة في فنّ الشعر . انه ملحّة الختام لقصة الشعر الحقّ عند العرب ونقطة النهاية لعمل اكتمل أحسن اكتمال .

ولقد بدأت بعد شوقي قصة الشعر العربي جديدة ، لكنها مازالت الى اليوم متعثرة . وقد يكتب لبعض أسسها الرسوخ والتمكّن في مستقبل ، ولن يكون الحكم عليها لنا على كلّ حال .

أمّا أسلوب شوقي في شعره فقد كان يتغذّى من رصيد ثقافي واسع . فخرج يمثل عصارة مصفاة من التراث العربي الفني ومن المعارف العربية الانسانية ، الى جانب تصويره تجربة طويلة للحياة والأحياء كانت للشاعر ، واعرابه عن موقف لطيف كان له منهما .

فهو يعكس معرفة دقيقة باللغة العربية ، واستيعابا كبيرا لمظاهر التصلب والمرونة فيها ، ودراسة مركزة لشعر العرب وأساليبهم فيه ، والمأما واقيا بكبار الأحداث التي في تاريخ مصر والعرب والاسلام ، وشعورا ساميا بالقيم الأخلاقية الخالدة ، ونظرا سريعا في طبيعة مشرقية بدوية ، ويكشف أحيانا عن نزعات انسانية مشتركة لا تقلّ حماسة عن انسانيات أكبر المفكرين تحرّرا رغم أنّ شوقي عاش في القصر وكان مواليا لصاحب الأمر .

ولقد تميّز أسلوب شوقي في شعره بالتوازن بين طاقتيه : الاخبارية والايحائية . اذ لم نرالشاعر ضحى بالمستوى الاخباري في كلامه ولا قصر في السموّ به الى المستوى الايحيائي بل حافظ على درجة متساوية في المستويين . فلم يبن أسلوبه على الاغراب المفرط ولا أقامه على التقرير المجرد . فقد كان الشاعر جادا في مجاوزة تسمية الشيء باسمه الذي يدلّ عليه عادة بقدر ما كان حريصا على عدم تسميته بما لا يدلّ عليه بوجه أبلغ . فكان مدار أسلوبه في شعره على أن يحفز الهمة الى المعرفة ويوسع دائرتها ويوقظ الحسّ بالجمال ويهذب النوق في نفس الوقت . فحقّق بذلك رسالة مزدوجة : فكرية وفنية معا . فاذا لم يكن أثر الفن يتحدّد في « الشوقيات » بسهولة أحيانا ، فلاّنه كان مشفوعا بأثر المعرفة أبدا ، ولم يكن أحد الأثرين - مع ذلك - قد أدخل الضيم على الآخر .

وكلّ جهد الشاعر كان موجّها الى اثراء الرصيد الدلالي في الكلام ، فمع حرص شوقي على أن يكون كلامه في شعره محتفظا بدلالاته الأولى ، فقد سعى جادا الى أن يقول الكلام أكثر مما هو قائل ، والى أن يشحن مظاهره بمزيد الدلالة في كلّ خطوة وكلّ مستوى . فدلّ كلامه بالسموع واللموس والمرئي ، دلّاته بالبنية الكلية والتركيب الجزئي ، كما دلّ بالجملة والمفرد ، دلّاته بالنوع والوظيفة والصيغة ، عن طريق هذه الظواهر منفردة بصفة عامّة ، وعن طريق التفاعل الذي قام بينها بصفة خاصّة . فكان أسلوب شوقي في شعره متمثلا في فكّ الطلاسم التي في سحر اللغة ، ومتركزا على استنطاق خرموزها

وتفجير طاقات الدلالة فيها الى أقصى حدّ، حتّى تكشف لنا حقائق الأسلوب والشعر والتفنن في الكلام .

فاذا الأسلوب صراع متواصل مستميت ضدّ اعتباريّة الدالّ ، واذا هذا الصراع يتوقّف على خلق أكثر ما يتهيأ من امكانيات تقليب الظاهرة اللغوية في الكلام لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها ، وهذه نزعة الى تجاوز الدلالة الأفقية الدنيا الى دلالات قصوى مختلفة الاتجاهات ومتولدة عن تفاعل مختلف امكانيات التقليب التي يخلقها الشاعر في الكلام .

واذا الشعر سجلّ أوفى لمدى انتصار الشاعر في هذا الصراع ، من حيث هو يمثل درجة الكلام التي تبلغ فيها علاقة الدالّ بالمدلول أقصى حدودها في التحول من علاقة اعتباريّة الى علاقة مبرّرة .

واذا التفنن في الكلام عمليّة تبقى في كل الحالات رهينة اشباع الدوالّ بالمدلولات .

ولقد بلورت لنا دراسة شعر شوقي نظام اللغة العربية في أبرز سماته ، فاذا هو نظام مستحكم الأصول ، يبنّ المعالم ، منيع الحصن ، مع أنه ثري الرصيد ، رحب الساحة ، وهذا يوضّح الحدّ الكبير الذي بلغته كثير من قواعد العربية في الثبوت وبدلّ في نفس الوقت على الطاقة الكبيرة التي تميّز بها كثير من أشكالها المجردة لاستيعاب المظاهر التطبيقية المتنوّعة ، بحيث لم تكن اللغة العربية متحجرة ولا متجمدة رغم هذا الاستحكام وهذه المنعة ، ولا كانت فوضوية ولا مائعة رغم هذا الثراء وهذه المرونة .

ولم يتجرأ شوقي على اللغة بالخرق ولكنه توصل الى الطرافة في كثير من كلامه بعدم الاقتصار دائما على المظاهر الشائعة فيها ، فكان يتهيأ له أن يستحسن الامكانية الشاذة فيها أو القليلة الأثر في كلام العرب ، فيجربها في كلامه بأشكال توهم بأنّه ارتضى فيها الخطأ واللحن ، وما هي في الحقيقة الا صورة تطبيقية لحالات تبيح اللغة اجراءها ، لأنها جرت في وقت من الأوقات أو في مذهب مدرسة من المدارس .

وقد بينت لنا دراسة شعر شوقي من ناحية أخرى أن قوانين نظم الشعر التي استقرت مع أوائل نقاد الشعر العربي صالحة – بلا زيادة فيها ولا انتقاص – لتنظم شعر المحدثين ، بل لم تخامر الشاعر فكرة البحث عن بديل لها ولا ظهرت معه نزعة الى التحول عنها ، لأنّ همّ الشاعر – كما تبيّننا – كان مركّزا على أن ينظم شعرا عربيا أولا ، أما أن يكون شعره حديثا فذلك من تحصيل الحاصل . ولم يكن همه أن ينظم شعرا حديثا أولا ثم أن يبحث له عن نسبة ما الى شعر العرب .

وقد قادنا البحث في شعر شوقي الى أن نعدّ العجز من بيت الشعر بل المقطع منه بصفة أخصّ ، مركز الثقل في القصيدة العربية ، والى أن نعتبر عمليّة القطع أبرز مميّز للشعر في كلام العرب ، وأن نحدّد الشعر العربي الحقّ بأنّه الكلام الذي يلتزم فيه الشاعر بضرورة القطع ويوفق في احترامها .

فلم نكد تستقيم لنا كثير من العلل والأحكام ولا كادت تنكشف لنا كثير من الحجب الا باحتكامنا الى مقاطع الأبيات وخصائصها .

فظاهرة القطع - في رأينا - تجمع أبرز مميزات الشعر العربي ، ولذلك نرخصها عنوانا لجميعها . ذلك أن القطع يقتضي اخراج الكلام موزونا مقفى ، ومقيّدا لحدود الوحدات المادية فيه محرّرا لطاقت الدلالة المعنوية في نفس الوقت . فمن المقطع يبدأ بيت الشعر واليه ينتهي ، ومن المقطع تشع مواد البناء وعنده تكتمل ، وفي المقطع تتولد لبنات الأفكار وفيه تنضج .

واذا اتضح أن المقطع هو الحجر الأساسي في البيت وفي القصيدة سهل الاقتناع بدوره الكبير في تمييز الشعر العربي الكلاسيكي ولم نجد في هذا الصدد من آراء الناظرين في مميزات الشعر العربي ما بلغ سداد قول القائل من العرب :

« الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء ، وبمدح صاحبه وأنا موكل بتفضيل جودة القطع ، وبمدح صاحبه . وحظ جودة القافية - وإن كانت كلمة واحدة - أرفع من حظ سائر البيت ، (1) .

وعلى هذا الأساس تكون العملية الشعرية كلّها قائمة على ذهاب وإياب متناوبين دائمين ، ينطلق فيها الشاعر من مقطع البيت الى مطلع فم مطلع الى مقطع مرورا بما بين الطرفين من حشو ، انطلاقه من مدلول الكلام الى داله ، ومن داله الى مدلوله ، وبذلك يتوصّل الى زرع كلام في كلام ويتحدّى سحر اللغة بسحر البيان . فما الشعر الا لغة موحية خاصة يخلقها الشاعر لسدّ قصور اللغة المشتركة المخبرة .

ومن شأن الدراسات الأسلوبية التطبيقية المتعدّدة أن تصحح كثيرا من المقاييس النقدية وتمدّ النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة ، غير مجاوزة في ذلك حدود المعطيات اللسانية طبعا ، ولكن المعطيات اللسانية هي أبرز سمات الظاهرة الأدبية .

ولقد صححت في ذهننا دراسات الأسلوبية لشعر « الشوقيات » جملة من مسائل النقد وكشفت لنا بصفة خاصة الزيف الذي تقوم عليه القضيتان الرئيسيتان في النقد الأدبي : قضية الشكل والمضمون من ناحية ، وقضية الطرافة والتقليد من ناحية أخرى .

فقد تبين في عملنا أن مختلف المظاهر التي يستوعبها ما يسمّى عادة بـ « الشكل » ، إنما هي التي تولّد شعرية الشعر وأنها بمقتضى ذلك هي التي تمثل مضمون الكلام الشعري الحق وأنّ ما دونها من أغراض وموضوعات ومعان ، تمثل المضمون الفكري الذي لا يختصّ بكلام معيّن .

(1) رواء الجاحظ في البيان والتبيين ، ج 1 ص 116 ، وقد أخذه عنه ابن رشيّق في العدة ، ج 1 ص 216 ، ولكن بين النصين اختلاف .

هكذا يفقد مفهوم « الشكل » كل معنى في تقديرنا ويتفرع مفهوم المضمون فرعين : المضمون الفني الخاص الذي يعول عليه في تمييز كلام عن آخر ، وأسلوب عن آخر ، والمضمون الفكري العام الذي يعول عليه في تبيين حدود المعرفة ومداها .

وفي تصوير الجمال وتنوقه لا معنى للطراقة والتقليد ، لأنّ جوهر الجمال واحد ومعانيه قابلة لتقع في قبضة الفنان أيّا كان ، وما يوسع الفنان أن يزيد فيها شيئا أو ينقص .

وليس تضاعف لذّة المتلوق بمتأت من توفر جديد اللبّات في صور الجمال ، وإنما العبرة هي في كل ذلك بإجادة الفنان في التصوير أو الاخفاق ، وفي مظاهر الاخراج ومدى ملاءمتها للمقامات المختلفة .

بهذه الاضاءات المختلفة والتصحيحات ، تكون الدراسة الأسلوبية قد تجاوزت بنا التحقيق في أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق في شعره ، فإلى تدقيق مفاهيم الأسلوب والشعر والتفنّن في عموم الكلام ، فإلى الايام بخصائص نظام العربية ، فإلى الوقوع على مميزات الشعر العربي ، وقد انتهت بنا إلى تدقيق الموقف النقدي من الأثر الأدبي عموما . ولذلك نعلّق آمالا عريضة على الأسلوبية التطبيقية ، ونتوقع أن يكون لها تأثير كبير في مستقبل البحث اللغوي في العربية .

الفهارس

- قائمة المصادر والمراجع المذكورة
- أراجيز «الشوقيات»
- الأشعار التي على نمط الأراجيز في «الشوقيات»
- القصائد التي على نمط الموشح في «الشوقيات»
- فهرس الموافقات بين مقاطع شوقي ومقاطع المعارضات
- فهرس الأبيات الحكمية في «الشوقيات»
- فهرس مبوب لمادة «و — ط — ن» وصيغها ومعانيها في «الشوقيات»
- فهرس لمفرد «فتى» وجميعه «فتية» و«فتيان» ، ومصلره «فتوة» ، وصفته «فتي» ، مبنية حسب معانيها في «الشوقيات»
- فهرس استعمالات الرابط «ثم» في «الشوقيات»
- فهرس المواضع .

قائمة المصادر والمراجع المذكورة

شعر شوقي

- « الشوقيات » ، 4 أجزاء ، بيروت — د. ت .
- الشوقيات المجهولة ، جزآن (ج 1 سنة 1961 وج 2 سنة 1962) مصر . حققها محمد صبري وقدمها مع « دراسات وأضواء جديدة على حياة الشاعر وعصره وأدبه » .
- دول العرب وعظماء الاسلام ، مصر 1933 .
- وهي أرجوزة ، مصرعة الأبيات متنوعة القوافي ، وتقع في 1395 بيت .

أمهات الكتب

- القرآن الكريم ، منقحا على الرسم العثماني ، ط. مصر ، د. ت .
- مجمع اللغة العربية ، معجم ألفاظ القرآن الكريم ، جزآن ، مصر ، ط. 2 ، 1970 .
- ابن منظور ، لسان العرب ، 15 جزءا ، بيروت ، 1968 .
- دائرة المعارف الاسلامية ، الطبعة الجديدة E. I. 2 في الفصول التالية باللغة الفرنسية :
بلا (Pellat) ، فصل : « حيوان » (القسم الأول) .
وفصل : « حكاية » (القسم الأول) .
- ابن شنب وبونيكر (Bonebakker) ، فصل : « قافية » .
- فايل (Weil) ، فصل « عروض » .
- كاهان (Cahen) ، وتاشنار (Taechner) ، فصل « فتوة » .
- لجنة التحرير ، فصل « فتي » .

كتب نصوص الأدب

1 - مصادر شعرية :

- البحتري :
الديوان ، بيروت ، 1965 - تحقيق حسن كامل الصيرفي .
- البوصيري :
بردة المديح ، تونس ، د. ت .
- أبو تمام :
الديوان ، بشرح الخطيب التبريزي ، مصر ، 1964 - تحقيق محمد عبده عزام .
- الحصري (علي) :
قصيدة : « يا ليل الصب » في مجموع « أبو الحسن الحصري القيرواني » لمحمد المرزوقي والجيلاني
بن الحاج يحيى ، تونس ، 1963 .
- ابن الخطيب (لسان الدين) :
الموشح في مقدمة ابن خلدون ، القاهرة ، د. ت .
- الرضي (الشريف) :
الديوان ، 2 ج ، بيروت ، 1310 هـ - تحقيق أحمد عباس الأزهرى .
- ابن زريق :
العينية في مجموع « جواهر الأدب » في إنشاء وأدبيات لغة العرب ، ج 2 لأحمد الهاشمي ، مصر ،
1319 هـ .
- ابن زيدون :
الديوان ، بيروت ، 1964 .
- ابن سينا :
العينية في كتاب « الروح الخالدة : نظرات في عينية الرئيس ابن سينا » ، لعللي نصوح
الطاهر ، الأردن ، 1379 هـ / 1960 م .
- صبري (اسماعيل) :
الديوان ، القاهرة ، 1938 - جمعه حسن رفعت بك وحققه أحمد الزين .
- أبو عبيدة :
نقائض جرير والفرزدق ، 3 ج ، لندن ، 1905 .

— المتنبي :

الديوان ، بيروت ، 1958 .

— المعري :

سقط الزند ، بيروت ، 1963 .

— أبو نواس :

الديوان ، بيروت ، 1962 .

2 — مصادر قديمة متنوعة :

— ابن هارون (سهل) :

كتاب النمر والثعلب ، تونس ، 1973 — قدم له وحققه ونقل نصه إلى الفرنسية عبد القادر المهيري .

— ابن المقفع :

كليلة ودمنة ، تونس ، د. ت .

— الجاحظ :

رسالة الحنين إلى الأوطان ، ضمن مجموع رسائله ، ج 2 (ص 383—412) القاهرة ، 1964 ، تحقيق عبد السلام محمد هارون .

— الميداني :

مجمع الأمثال ، ج 2 ، ط 2 ، مصر ، 1959 — تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

كتب في نحو العربية ، قديمة وحديثة

— ابن هشام :

مغني اللبيب ، ج 2 ، بيروت ، د. ت. — تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

— ابن يعيش :

شرح المفصل ، 10 ج ، القاهرة ، د. ت. — تحقيق لجنة من العلماء .

— بلاشار (Blachère) وقوديفروا دي مومبين (gaudefroy-Demombynes) :

نحو العربية الكلاسيكية (grammaire de l'arabe classique) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1937 .

— حسن (عباس) :

النحو الوافي ، 4 أجزاء ، القاهرة ، 1968—1971 .

كتب أصول الأدب العربي والبلاغة وتقد الشعر

- الآمدي :
الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، القاهرة ، 1944 - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .
- ابن الأثير :
المثل السائر ، 4 أجزاء ، القاهرة ، 1960-1962 - قدم له وحققه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة .
- ابن الأثير :
الجامع الكبير ، العراق ، 1375هـ/1956م - تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد .
- الجاحظ :
البيان والتبيين ، 4 أجزاء ، ط 3 ، القاهرة ، 1968 - تحقيق عبد السلام محمد هارون .
- الجرجاني (عبد القاهر) :
دلائل الإعجاز ، ط 5 ، مصر ، 1372هـ - صحح أصله الشيخان : محمد عبده ، ومحمد محمود التركي الشنقيطي ووقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه ناشره السيد محمد رشيد رضا .
- ابن جعفر (قدامة) :
نقد الشعر ، ط 2 ، مصر ، 1962 - تحقيق كمال مصطفى .
- ابن أبي الحديد :
الفلك الدائر على المثل السائر - طبع إثر المثل السائر لابن الأثير ونشر معه .
- ابن رشيقي :
العمدة ، 2 ج ، مصر ، 1934 - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .
- السكاكي ، مفتاح العلوم ، ط 1 ، مصر ، 1356هـ/1937م .
- العسكري :
كتاب الصناعتين ، ط 1 ، مصر ، 1371هـ/1952م - تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم .
- ابن قتيبة :
تأويل مشكل القرآن ، ط 2 ، القاهرة ، 1392هـ/1973م - شرحه ونشره أحمد صقر .
- القرطاجني (حازم) .
منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تونس ، 1966 - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بلخوجة .
- المبرد :
الكامل ، مصر ، د. ت. - حققه محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة .

- ابن المعتز (عبد الله) :
كتاب البديع ، لندن ، 1935 – حققه اغناطيوس كراتشكوفسكي .
- ابن وهب :
البرهان في وجوه البيان ، القاهرة ، 1967 – تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي .

دراسات حديثة خاصة باللغة والآداب العربية

- نضم إلى هذا الباب الدراسات اللسانية والدراسات اللغوية ذات المنازع التقليدية والدراسات التي لم تكن لغوية في منطلقاتها ولكنها تعرضت إلى قضايا لغوية .
- ومن هذه المراجع ما كان نظريا ومنها ما كان تطبيقيا ، ومنها العام ومنها الخاص بقضية لغوية محدودة أو بأثر أدبي معين .
- فمن المراجع العامة التي أفدنا منها لا سيما في باب الموسيقى من القسم الأول :
 - أنيس (إبراهيم) :
الأصوات اللغوية ، ط 5 ، مصر ، 1975 .
 - أنيس (إبراهيم) :
– في موسيقى الشعر ، ط 3 ، مصر ، 1965 .
 - أنيس (إبراهيم) :
دلالة الألفاظ ، ط 3 ، مصر ، 1972 .
 - الجارم (علي) ومصطفى أمين :
البلاغة الواضحة ، ط 22 ، مصر ، 1393هـ/1973م .
 - ابن الشيخ (جمال الدين) :
الانشائية العربية (Poétique Arabe) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1975 .
 - ومن المراجع العامة التي عدنا إليها بدون أن نقيد منها في غير فكرة عابرة أو ملاحظة جزئية :
 - الجندي (درويش) :
علم المعاني ، مصر ، د. ت .
 - السامرائي (إبراهيم) :
من معجم المتنبي ، بغداد ، 1977 .
 - طحان (ريمون) :
الألسنية العربية ، ط 1 ، بيروت ، 1972 .

- الطرابلسي (محمد الهادي) وعبد السلام المسدي :
الشرط في القرآن ، بحث أعدّ في نطاق « قسم اللّسنية » بمركز الدّراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية بتونس ، برنامج ، 1975 (تحت الطبع) .
- عياد (شكري محمد) :
موسيقى الشعر العربي ، ط 1 ، القاهرة ، 1968 .
- كانتينو (Jean Cantineau) :
دراسات في لسانيات العربية (Etudes de linguistique arabe) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1960 .
ويتصل بالمراجع المذكورة كتاب :
- البستاني (انطوان مسعود) :
البلاغة والتحليل ، بيروت ، 1971 .
غير أن هذا الكتاب المدرسي حال من كل قيمة سواء في تمهيداته النظرية أو في مشاريعه التطبيقية ، وقد اتفق لنا أن أحلنا عليه للتنبيه على خلوه من الفائدة .
أما الفصول المستقلة الخاصة الداخلة في هذا الباب فهي :
- الشنوفي (علي) :
لفظة « أمر » في القرآن ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد 8 ، 1971 ، ص 167—205 .
- الطرابلسي (محمد الهادي) :
مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، ضمن مجموع « قضايا الأدب العربي » ، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، تونس ، 1978 .
- مصلح :
الشكل في شعر أبي القاسم الشابي ، مجلة « فكر وفن » الألمانية عدد 29 ، 1977 .
- مقدسي (فائز) :
الأسلوب وجدلية اللغة العربية ، مجلة المعرفة السورية عدد 178 ، كانون الأول ، 1976 ، ص 41—57 .
- اليعلاوي (محمد) :
مشكلة الدوائر الخيلية ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد 4 ، 1967 ، ص 101—120 .
- فسادي (Jean Vadet) :
مساهمة في تاريخ العروض العربي (Contribution à l'histoire de la métrique arabe) بالفرنسية ، مجلة ARABICA مجلد 2 عدد 3 ، 1955 ، ص 313—321 .

ومن المراجع التي عدنا إليها ولم تكن لغوية في منطلقاتها :

— بلاشار Régis Blachère :

تاريخ الأدب العربي (Histoire de la Littérature Arabe) بالفرنسية ، 3 أجزاء ، باريس ، 1952 .

— حجاجي (حمدان) :

حياة وآثار الشاعر الأندلسي ، ابن خفاجة ، الجزائر ، 1974 . مع الملاحظ أن أول صدور الكتاب كان باللغة الفرنسية وذلك في الجزائر ، 1973 .

نضيف إليها :

— البستاني (سليمان) :

مقدمة الإلياذة ، سلسلة الروائع ، العددان ، 44 و 45 ط 1 ، بيروت 1953 .

— المعلوف (عيسى اسكندر) :

معارضات قصيدة « يا ليل الصب » للحصري القيرواني ، مصر ، 1921 .

مراجع حديثة عامة في اللسانيات والاسلوية

1 — في اللسانيات وباللغة الفرنسية :

— سوسير Ferdinand De Saussure :

دروس في اللسانيات العامة ، Cours de Linguistique générale ، باريس 1971 — نشره تلميذاه :

بالي (Charles Bally) وسيشيهي (Albert Sechehaye)

— جاكوبسون (Roman Jakobson) :

رسالة في اللسانيات العامة ، (Essais de Linguistique générale) ، باريس ، 1963 — نقله إلى

الفرنسية روفاي (Nicolas Ruwet)

2 — في الاسلوية :

باللغة الفرنسية :

— ريفاتار (Michael Riffaterre) :

رسالة في الأسلوية الهيكلية ، (Essais de stylistique structurale) ، باريس ، 1971 .

— قيرو (Pierre Guiraud) :

الأسلوية (La Stylistique) ، سلسلة « ماذا أعرف ؟ » ، « Que Sais-je ? » عدد 646 ط 5 ، باريس ، 1967 .

– قيرو :

رسالة في الأسلوبية Essais de stylistique ، باريس ، 1969 .

– قيرو وكوانتر (Pierre Kuentz) :

الأسلوبية : قراءات : (La stylistique : Lectures) ، باريس ، 1970 .

باللغة العربية :

– المسدي (عبد السلام) :

الأسلوبية والأسلوب ، ليبيا – تونس ، 1977 .

وهذا مدخل إلى الأسلوبية مفيد من حيث هو يعالج بعض قضاياها الرئيسية لولا أنه غير هين القراءة على المتعلم المبتدي .

– أبو ملحم (علي) :

في الأسلوب الأدبي ، بيروت ، 1968 .

وهذا كتيب من المحاولات الأولى في دراسة الأسلوب والأسلوبية باللغة العربية في ضوء اللسانيات الحديثة ، ولكنه سريع خاطف ، مشوش الأفكار . وقد كاد صاحبه يقتصر فيه على ترجمة بعض آراء الغربيين بدون توفيق ولا حسن اختيار .

نضيف إلى ذلك فصلين لنا في طريق النشر ركزنا فيهما البحث على الاختيارات التطبيقية والمنهجية في الدراسة الأسلوبية :

– الطرابلسي (محمد الهادي) :

دور الأسلوبية التطبيقية في وصف نظام اللغة ، ملتقى ابن منظور بقفصة ، تونس ، 1978 .

– الطرابلسي (محمد الهادي) :

في منهجية الدراسة الأسلوبية ، ملتقى الألسنية والعربية ، تونس ، 1978 .

دراسات حديثة بالفرنسية في الانشائية والأسلوبية

خاصة باللغة والآداب الفرنسية

– بالي (Charles Bally) :

مصنف في الأسلوبية الفرنسية ، (Traité de stylistique française) ط 3 ، باريس ، 1951 .

– كوهين (Jean Cohen) :

بنية الكلام الانشائي (Structure du Langage poétique) ، باريس ، 1966 .

— باران (Monique Parent) :

فرانيس جاس : لغته وأسلوبه : (Francis James : Etude de Langue et de style) باريس 1957 .

وهذا الكتاب الأخير عمل تطبيقي بحث ويعتبر من الدراسات الأولى المطبقة على الأدب الفرنسي والتي توجه إليها كثير من النقد .

مراجع حديثة تدرس شعر شوقي

نخصّ شوقي بدراسات عديدة ومتنوعة ومختلفة مدى وعمقا . وقد بدأت حركة البحث في شعره منذ آخر حياته ، ولكنه لم يحظ بدراسة علمية شاملة إلا بعد مرور أكثر من أربعين سنة على وفاته .

قد ناقش بودو لاموت (Antoine Boudot-Lamotte) في نطاق -كتورا الدولة أطروحته ، «أحمد شوقي : الرجل وأعماله» (بحث مصور على نسخة مرقونة في 2 ج) في جانفي سنة 1974 ، فسد بذلك فراغا في مكتبة العربية وأنصف الشاعر بعض الانصاف ، لكنه لم ينصف شعره . فقد غلبت في هذا البحث دراسة الرجل على دراسة أعماله .

من ذلك أن المؤلف عقد فصلا من فصول كتابه للدراسة « فن الشعر » (ج 2 ص 431—506) ، لكنه مر فيه مرا سريعا على بعض مظاهر الأسلوب في شعر شوقي ، وأقامه على ملاحظات عابرة لا تفي بالحاجة ولا تصور الواقع في شعره .

وفيما يلي تقدم المراجع التي درست شوقي واتفق لنا أن أحلنا عليها في بحثنا ، ونرتبها ترتيبا أبجديا بدون تعليق آخر سوى أن نقول إنها في الجملة تدرج في نطاق حركة البحث الانطباعي .

1 — كتب خاصة بشوقي أو بالمقارنة بينه وبين شعراء آخرين :

— حسن (عباس) :

المتنبى وشوقي ، مصر ، 1964 .

— حسين (طه) :

حافظ وشوقي ، ط 4 ، مصر ، 1958 .

— الحوفي (أحمد محمد) :

وطنية شوقي ط 3 ، مصر ، د. ت. ، وصدرت طبعته الأولى سنة 1955 .

— ضيف (شوقي) :

شوقي شاعر العصر الحديث ، ط 2 ، مصر 1955 .

— عبد الحليم (أحمد زكي) :

أحمد شوقي شاعر الوطنية ، بيروت ، 1958 .

— فهمي (ماهر حسن) :

شوقي ، شعره الاسلامي ، مصر ، 1959 .

— كرو (أبو القاسم محمد) .

شوقي وابن زيدون في نونيتيهما ، تونس ، 1954 .

وباللغة الفرنسية ، بحث ما زال مرقونا ! :

-- ابن وناس (رفيق) :

«شوقي» مؤلفا مسرحيا» وقد ناقشه صاحبه في نطاق دكتورا الدرجة الثالثة ، باريس سنة 1976 .

2 — فصول خاصة بشوقي أو بالمقارنة بينه وبين شعراء آخرين :

أحطنا على ثلاثة فصول نشرت جميعها في جملة أبولو المصرية في العدد الذي صدر بمناسبة وفاة شوقي ، ديسمبر 1932 .

— الشايب (أحمد) :

شوقي في الأندلس ، ص 433-447 .

— الطناحي (طاهر) :

شوقي والمتنبّي في ثوب ، ص 447-457 .

— عبده (طلبة محمد) :

معارضات شوقي في الميزان ، ص 457-469 .

3 — دراسات لشعر شوقي في كتابين غير خاصين به :

أحدهما بالعربية :

— مبارك (زكي) :

الموازنة بين الشعراء . انظر خاصة ص 112-241 و ص 358-391 .

والثاني بالفرنسية :

— باراس (Henri Pérès) :

اسبانيا كما شاهدها الرحالة المسلمون من 1610 إلى 1930

(L'Espagne vue par les voyageurs musulmans) باريس ، 1937 ، ص 160-120 .

أراجيز « الشوقيات »

(ما كان من أشعارها على الرجز وتميز بتنوع القوافي وتصريح الأبيات)

عددتها 36 وجملة أبياتها 483 . وهي من قبيل الحكايات وتقع في الجزء الرابع ، ما عدا الرسالة الشعرية التي بعث بها إلى حسين باشا فإنها إخوانية وتقع في الجزء الثاني ص 111 . وفيما يلي نحيل على الصفحات التي تبدأ فيها الأراجيز الخمس والثلاثون في الجزء الرابع :

100 — 120 — 121 — 125 — 128 — 129 — 130 — 133 — 136 — 137 — 140 — 142 — 144 — 152 —
157 — 158 — 159 — 160 — 162 — 163 — 164 — 165 — 166 — 171 — 172 — 173 — 174 — 175 —
178 — 179 — 182 — 183 — 184 — 185 — 191 .

الاشعار التي على نمط الارجيز « في الشوقيات »

(ما كان من أشعارها على غير الرجز وتميز – مع ذلك –

بتنوع القوافي وتصريح الأبيات)

عددتها 3 وجملة أبياتها 130 وجميعها على الرمل ، لكن أولها « رسالة الناشئة » (ج 4 ، 38—42) وهو شعر اجتماعي ويقع في 91 بيتا ، والباقيان حكايتان : « ملك الغربان وندور الخادم » (ج 4 ، 135) في 15 بيتا و« الأسد والثعلب والعجل » (ج 4 ، 138—139) في 24 بيتا .

القصائد التي على نمط الموشح

عنوان القصيدة	موضعها	بحرها	موضوعها	الملاحظات الخاصة بها	عدد أبياتها
أبو الهول (2)	ج 1، 145	المتدارك	تاريخية وطنية	القسم الثاني من القصيدة	12
نحية للترك	ج 1، 280 - 285	الوافر	مدحية (سياسية تاريخية)		80
السفور	ج 2، 40 - 43	الوافر	وصف السفور		54
صقر قریش (عبد الرحمن الداخل)	ج 2، 171 - 178	الرمل	تاريخية اجتماعية		132
معالي العهد	ج 4، 32 - 37	الوافر	سياسية اجتماعية		66
النيل	ج 4، 195	المتدارك	تعليمية (وطنية)		10
نشيد مصر	ج 4، 197	الوافر	تعليمية (وطنية)		16
نشيد الكشافة	ج 4، 199	المتدارك	تعليمية (وطنية)		16

فهرس الموافقات بين مقاطع شوقي ومقاطع المعارضات

		شوقي والبوصيري :			
		ش	ب		
151	19	أكم		العَلَم (مكان)	
80	20	أطُم		الحُرَم	
123	22	قَرِم	6	1 ص	
93	24	إِرم	122	1 و 183	
58	25	مُبْتَسِم / مَبْتَسِم	138	2	
127	27	لم تَقِم	71	3	
31	28	أَدَم	9	4	
83	30	لم يَنِم	91	5	
130	33	لَمَم	10	6	
23	34	نُخِم	12	7	
4 و 48	35	نَهَم / إِيهَم ، لم نَهِم	161 و 39	9 و 106	
28	36	تَسْتَقِم / اسْتَقِم	163 و		
129	37	وَحِم / وَخِم	51	10	
100	39	مَعْتَصِم / اعْتَصِم	2	11	
50	41 و 95	أَمَم	33	12 و 23	
143 و 24	42	نَدَم	7	13	
107	43	يَغْتَنِم / مُغْتَنِم	65	15	
150	44	مُلْتَرِم	43	16	
152	46	هَرِم (مَمْدُوح زهير)	8	18	

116	93	نَعِم	42	61 و 47	نَسَم : (خلق)
21	94 و 189	لَمْ تُسِم	64	48	ظَمِي
121	96	رَحِم	126	52 و 71	رَحِم
70	97	منهزم	57	56	حَشَم
103 و 68	98	لَمْ يَقُم	55	57	يَتَسِم / مَتَسِم
81	99	لَمْ يُضَم	40	59	دِمَم
66	102	كَلِم	46	62	قَم
88	103	عَرِم	162	63	نَعَم
133	108	كَمِي	89	64	العَلَم (للجبل)
135	109	بُهُم	86 و 156	65	لَمَم
128	110	مصطدم	85	67	مَتَّهَم
59	111	ملتهم	45	68	عَظَم
140	113	يَتَم	146	69	مُنْصَرِم
157	114	قِسَم	92 و 1	70 و 125	قِدَم
36	115	نَعَم	104	72	فَهِم
153	184	عَمَم	90	73	مُتَّظِم
11	121	ينحسِم / مَنحَسِم	56	74	هَمَم
136	126	لَمْ يَجِم / نَجِم	54 و 108	75 و 112	ظَلَم
149	128	مَحْتَرَم	35	76	عَجَم
147	129	ذِمَم	69	78	صَنَم
118	130	أَمَم	77	80	عِمَم
87	132	ذَمَم	119	81	غَنَم
20	133	لَمْ نَصِم / يَصِم	73 و 148	83 و 101	قَدَم
5	137	مَضْطَرَم	111	84 و 143	العَلَم : (الراية)
109	138	لَمْ يَرِم	17	86	لُجَم
76	140	قَسَم	106	87	رَسَم
98	141	قِيم	13	88	تَهَم
124	142	مَلْتَظَم	82	90	اسْتَلِم / مَسْتَلِم
79	144	يَحُم / لَمْ تَحُم	155	91 و 119	قَلَم
14	145	هَرَم	41	92	حِكَم

11 و 55 و 69 و 39	أَرْسِي/مَرْسِي	142	148	النَّعَم
12	مَكْس	134	150	حُزَم
13	نَقْسِي	101	151	شَبِيم
15	حِيسِي	117	153	يَنْهَدِم/مَنْهَدِم
16	يَمْسِي/أَمْسِي	96	158	سَلَم
18	نِكْس (ضَعِيف دَنِي)	53	165	مَم
19 و 24 و 37	عِرْس : (عَبْرُوس)	115	167	مَزْدَحِيم
21 و 90 و 18	لُبْس	132	168	سَلَم
22	الْمُتَحْسِي	38	170	مَنْفَصِيم
23	يَخْسِي	141	172	خِيدَم
28	نَحْس	84	173	مُحْتَلِم
36	لَبْس	94	175	لَمْ يَدْم/لَمْ تَدْم
39	وَكْس	52	177	كَلْهَم
42	فُرْس	160	178	مَنْسَجِيم
43	تُرْس	30	179	وَرَم
47	رَمْس	99	180	سَام
49	عَنْس	97	181	حَرَم
53 و 72 و 49	خَمْسِي	75	182	حَمِي
57	حَلْسِي	1 ص و 34	186	عَدَم
62	دِرْفَس	61	187	نَقَم
68	قَدَس	154	188	مَنْتَقِيم
73	دَمَقْس	60	190	مُخْتَسَم
76	لَمْس			
77	شُمْس			
78 و 87 و 2	نُكْس	ب	ش	
81	بِرْس	9 و 33	1	أَنْس
82	يَنْسِي/تَنْسِي	7	2 و 86	مَس
83	عِرْس (حَفْل-)	29	3	خَلْس
89	وَرْس	25	6 و 17	جَرْس
89	شَمْس	52	9	جِنْس

شوقي والبحثري :

30	15	نَسْرِينَا	43	92	إِنْس
19	20	أَمَانِينَا	16	94	مُلْس
12	25	مَآقِينَا	3	97	بَخْس
17	35 و 53	رِيَا حِينَا	27	98	خَرَس
٦	45	أَيْدِينَا	48	99	أَمْس
22	47	تُحِينَا/يَحِينَا	1	101	جِبْس
13	51	تَاسِينَا	56	102	أَس
26	52	لِينَا	47	105	لُعْس
16	54	مِشِينَا	53	106	عَرَسِي
		دِينَا (المبني للمجهول من دان)	50	110	تَاسِي

شوقي وابن الخطيب :

14	61	لِيَالِينَا	ش	1	غَلَس
5	78	آمِينَا	خ	37	أَنْدَلَس
35	79	غَسَلِينَا		1	نَفَس

شوقي وأبو تمام :

34	1 و 77	عَجَب	ش	22	مُقْتَرِس
71	1	عَرَب	ت	46	حَرَس
23	4	سَرَب		61	فَرَس
10	6	صَلَب		62	يَبَس
48	7	لَمْ تُجِب		72 و 121	قُدُس
67	10	حَسَب		122	أَنْفُس
55	13	صَخَب		127	
11	15	خُطَب			
1 ص	16	كُتِب			
36	18	قُضِب			
25	22 و 2	خَشِب/خُشِب			
53	23	ذَهَب			

شوقي وابن زيدون :

11	15	خُطَب	ش	1 ص	عَوَادِينَا
1 ص	16	كُتِب	ز	7	أَفَانِينَا
36	18	قُضِب		11	يُثِينَا
25	22 و 2	خَشِب/خُشِب		13 و 42	دِينَا
53	23	ذَهَب		9	

شوقي وابن سينا :			4	24	كَذِب
			63	28	شَنِيب
			2	29	رِيَب
			64	30	سَنِيب
			8 و 35	33	مَنْقَلَب
			26	35	لَهَب
			58	36	حَطَب
شوقي والمتنبي :			20	39	كُرَب
			42	40	أَشِيب
			39	48	رُعَب
			14	51	صَبَب
			56	52	هَرَب
			9	55	قُطُب
			45	57	عُشُب
			15	58	أَب
			21	59	رَحَب
			3	60	شُهَب
			19	67	حَقَب
			17	69	نُوب
			44	70	سُلُب
			41	72	لَمْ تُصَب / لَمْ يُصَب
			32	74	خَرَب
			40	75	لَجِب
			66	79	حُجِب
			60	82	لَمْ يَطِيب / لَمْ تَطِيبْ
			12	83	قُشِب
			57	85	طَرَب
			70	86	نَسَب
			24	87	مَخْضَب
			43	88	كَشَب
شوقي وابن سينا :			4	24	كَذِب
			63	28	شَنِيب
			2	29	رِيَب
			64	30	سَنِيب
			8 و 35	33	مَنْقَلَب
			26	35	لَهَب
			58	36	حَطَب
شوقي والمتنبي :			20	39	كُرَب
			42	40	أَشِيب
			39	48	رُعَب
			14	51	صَبَب
			56	52	هَرَب
			9	55	قُطُب
			45	57	عُشُب
			15	58	أَب
			21	59	رَحَب
			3	60	شُهَب
			19	67	حَقَب
			17	69	نُوب
			44	70	سُلُب
			41	72	لَمْ تُصَب / لَمْ يُصَب
			32	74	خَرَب
			40	75	لَجِب
			66	79	حُجِب
			60	82	لَمْ يَطِيب / لَمْ تَطِيبْ
			12	83	قُشِب
			57	85	طَرَب
			70	86	نَسَب
			24	87	مَخْضَب
			43	88	كَشَب
شوقي والمعري :			4	24	كَذِب
			63	28	شَنِيب
			2	29	رِيَب
			64	30	سَنِيب
			8 و 35	33	مَنْقَلَب
			26	35	لَهَب
			58	36	حَطَب
شوقي والمتنبي :			20	39	كُرَب
			42	40	أَشِيب
			39	48	رُعَب
			14	51	صَبَب
			56	52	هَرَب
			9	55	قُطُب
			45	57	عُشُب
			15	58	أَب
			21	59	رَحَب
			3	60	شُهَب
			19	67	حَقَب
			17	69	نُوب
			44	70	سُلُب
			41	72	لَمْ تُصَب / لَمْ يُصَب
			32	74	خَرَب
			40	75	لَجِب
			66	79	حُجِب
			60	82	لَمْ يَطِيب / لَمْ تَطِيبْ
			12	83	قُشِب
			57	85	طَرَب
			70	86	نَسَب
			24	87	مَخْضَب
			43	88	كَشَب

50	37	الاعراف	2	3	الالاف
6	44	الاصداق	54	7	سُلاف
11	45	الاسياف	25	11	الاضيف
45	48	أحلاف	5	17	الرجاف
29	51	نطاف	64	18	أثافي
27	53	الاتحاف	58	21	أعطاف
55	54	الالطاف	17	22	ضافي
18	58	قوافي	35	23	طواف
40	59	خافي	14	26	خوافي
37	62	الانصاف	28	31	الصافي
اص	67	كفاف	39	32	الأفواف
4	70	الذراف	3	34	عبد مناف
59	71	طاف	46	35	الاشراف
47	72	الاو صاف	53	36	أسلاف

فهرس الايات الحكمية الواردة في ((الشوقيات))

جملة الأبيات الحكمية 1.431

الجزء الأول 491 :

68 ، ذكرى المولد : 9 — 11 — 32 —
34 — 35 — 37 — 50 — 53 — 54 — 68 .

72 ، مشروع ملنر : 25 — 31 من 50 إلى
56 .

76 ، مشروع 28 فبراير : 1 ... من 4 إلى
9 — 14 — 15 — 21 — 27 .

80 ، الله والعلم : 10 .

84 ، ذكرى كارنارفون : من 1 إلى 19 —
22 — 23 .

90 ، أيها العمال : 9 — 17 — 28 — 29 .

92 ، نجاة : 4 — 15 — 43 .

98 ، إلى عرفات : 11 — 28 .

105 ، خلاقة الاسلام : من 24 إلى 29 —
34 .

109 ، تكريم : 31 — 34 — 39 من 44 إلى
50 .

113 ، على سفح الاهرام : 2 — 5 — 33 —
36 .

116 ، المطرية تتكلم : 1 — 6 — 8 — 25 .

17 ، كبار الحوادث 22 — 29 — 37
من 48 حتى 51 — 53 — 62 — 63 — من 65
إلى 69 — 82 — 98 — 131 — 152 — 161 —
163 — 168 — 179 — 185 — 188 — 194 —
196 — 231 — 248 — 254 .

34 ، الهزيمة النبوية : 12 — 22 — 29 —
34 — 46 — 53 — 70 — 71 — 77 — 86 —
99 — 100 — 101 — 105 — 110 — 116 —
122 — 124 — 126 .

42 ، صدى الحرب : من 1 إلى 5 — 24
من 35 إلى 37 — 55 — 60 — 61 — 77 — 106 —
122 — 132 — 143 — 174 — 175 — 188 —
225 — 239 — 240 — 243 — 244 — 246 —
250 .

59 ، انتصار الاتراك ... 10 من 16 إلى
20 — 39 — 41 — 72 — 76 .

64 ، بعد المنفى : 7 — 11 — 17 — 20 —
22 — 27 — 43 من 58 إلى 60 .

190 ، نهج البردة : من 4 إلى 7 — 13 —
 25 — من 29 إلى 32 — من 35 إلى 38 — 43 —
 44 — 51 — 57 — 61 — 67 — 85 — 99 —
 102 — 104 — 112 — 117 — 121 — 127 —
 130 — 140 — 141 — 144 — 153 — 155 —
 157 — 180 — 182 .
 208 ، خاتمة رياض : 29 — 30 .
 211 ، ضجيج الحجيج : 9 — من 26 إلى
 29 — 31 — 34 — 39 .
 215 ، استقبال : 11 — 12 — من 24 إلى
 27 — 30 .
 218 ، أرسطاطاليس : من 27 إلى 31 —
 51 — 52 .
 221 ، شهيد الحق : 11 .
 225 ، تحية للترك : من 6 إلى 8 .
 226 ، الاسطول العثماني : 10 من 16 إلى 18
 من 20 إلى 23 — 31 — 32 — 35 — 37 — 47 .
 230 ، الاندلس الجديدة : 9 من 19 إلى
 21 — 25 — 45 — من 60 إلى 75 — 78 — 100 .
 239 ، ضيف أمير المؤمنين : 3 — 21 —
 33 — من 36 إلى 38 — 46 — من 53 إلى 55 .
 245 ، الهلال الأحمر : 11 — 18 — 19 .
 248 ، رومة : 26 — 28 .
 253 ، على قبر نابليون : 6 من 14 إلى 16
 من 21 إلى 25 — من 28 إلى 30 من 33 إلى 39 —
 من 58 إلى 60 .
 259 ، تكريم : 2 — 12 — 14 — 18 .
 262 ، اعتداء : 17 — 20 — 22 — 23 —
 من 26 إلى 28 — 42 — 44 — 48 .
 266 ، توت عنخ آمون : من 18 إلى 24 —
 30 — 56 — 76 — 80 .
 275 ، تحية المؤتمر الجغرافي : 13 — 14 —
 27 .

119 ، الانقلاب العثماني : 21 — 44 .
 125 ، انتصار الطلبة : 9 — 10 — 16 —
 17 — 20 — 26 — 40 من 42 إلى 44 — 48 من
 50 إلى 52 — 56 — 57 .
 129 ، عبث المشيب : 5 — 25 — 26 .
 132 ، أبو الهول : 10 — 17 — 29 — 41 —
 47 — 75 .
 133 ، على سفح الاهرام : 19 — 22 .
 145 ، مملكة النحل : 27 — 28 من 37
 إلى 41 .
 154 ، وداع فروق : 2 .
 155 ، رحالة الشرق : 11 — 12 — 20 —
 22 — 24 — 25 — 30 — 32 .
 158 ، براءة : من 1 إلى 5 — 19 .
 159 ، الصحافة : 1 — 6 — 7 — 10 —
 11 — 12 — 22 — 27 .
 161 ، عيد الفداء : 1 — 12 .
 162 ، نكبة بيروت : 9 .
 163 ، تكليل (أنقرة) ... 9 — 28 .
 169 ، عيد الدهر : 11 — 12 — 38 —
 39 — 40 .
 173 ، وداع : 10 .
 176 ، بين الحجاب والسفور : 13 — 14 —
 25 — 26 — 28 — 29 من 34 إلى 38 .
 من 36 إلى 42 من 45 إلى 48 — 58 — من 60
 180 ، العلم ... : 1 — من 17 إلى 19 — 30
 من 36 إلى 42 من 45 إلى 48 — 58 — من 60
 إلى 63 — 65 .
 184 ، بنك مصر : من 6 إلى 9 .
 185 ، مرحبا بالهلال : 18 — 24 — 25 —
 36 — من 39 إلى 41 .
 188 ، يا شباب الديار : من 3 إلى 9 — 30 .

100 ، دمشق : من 33 إلى 40 .
 104 ، أندلس : 6 .
 109 ، وصف غوَاصَة ... : 15 .
 111 ، كتاب ... : 4 — 17 .
 112 ، خدعوها : 1 — 8 .
 115 ، « على قدر » ... : 5 — 6 .
 115 ، « أريد ... » : 8 .
 116 ، رَوَّعوه : 17 — 18 .
 117 ، « لا والقوام ... » : 3 .
 118 ، « إن الوشاة ... » : 8 .
 119 ، « يمد الدجى ... » : 4 .
 121 ، « في مقتلِكَ ... » : 3 .
 123 ، « بالله ... » : 5 — 20 .
 125 ، « في ذي ... » : 12 .
 126 ، « لك أن تلوم ... » : 1 — 3 — 7 .
 126 ، « أتغلبني ... » : 3 — من 12 إلى 19 .
 127 ، « قلب ... » : 17 — 19 — 20 .
 129 ، « بدأ ... » : 3 — 5 — 10 — من 14 إلى 16 .
 129 ، « أثبتك .. » : 8 — 9 — من 14 — إلى 18 .
 132 ، « جئتنا ... » : 9 .
 134 ، « فذلك ... » : 7 .
 134 ، « لام ... » : 6 .
 135 ، « أنا ... » : 5 — 6 .
 137 ، « صريع ... » : 7 .
 138 ، « شغلته ... » : 4 — 6 — 10 .
 139 ، « مَن صَوَّر ... » : 6 — 21 .
 141 ، « يا حسنَه ... » : 7 .
 142 ، « صحا القلب ... » : 10 .

278 ، الصليب الأحمر : 15 — 18 — 19
 280 ، تحية للترك : 42 .
 286 ، الدستور العثماني : 6 — 11 — من 39 إلى 48 .
 291 ، الهلال والصليب الاحمر ان : 23 — من 28 إلى 30 .
 الجزء الثاني : 244
 3 ، آية العصر ... : من 52 إلى 58 .
 6 ، شكسير : من 33 إلى 35 — 40 .
 9 ، أثر البال في البال : 67 .
 18 ، تحلية كتاب : من 8 إلى 19 — 36 — 42 — 56 .
 22 ، الربيع : 3 — 25 .
 25 ، مسجد أيا صوفيا : 28 .
 28 ، المرأة العثمانية : 16 — 17 .
 29 ، الهلال : 1 — 10 .
 31 ، منظر طلوع البدر : 20 .
 36 ، وقال يصف ... : من 53 إلى 56 .
 44 ، الرحلة إلى الاندلس : 5 — 10 — من 100 إلى 102 — 110 .
 52 ، كوك صو : 8 — 28 .
 54 ، أنس الوجود : 17 — 19 .
 60 ، النفس : 5 — 6 — 40 — 41 .
 64 ، أيها النيل : 15 — 63 — 67 — 68 — 80 — 81 — 137 — 138 .
 74 ، نكبة دمشق : 39 — 40 — من 44 إلى 50 .
 88 ، الطيارون الفرنسيون : 55 .
 95 ، توت عَنخ آمون ... : 10 — 23 — 42 .

9 ، أبو هيف بك : من 2 إلى 4 — 8 — 31 .
 14 ، سيد درويش : 5 — من 9 إلى 11 — 31 — 40 .
 17 ، عمر المختار : 12 — 25 — 35 — 36 .
 20 ، عبد الحليم العلائي : 16 .
 22 ، حافظ إبراهيم : 2 — 8 — 12 — 33 — 45 — 52 .
 26 ، محمد تيمور : 13 — 14 — 32 .
 29 ، يعقوب صروف : 19 — 35 — من 47 إلى 49 .
 33 ، حسين شيرين بك : 9 — 19 — 20 — 25 — 30 — 33 — 35 .
 36 ، محمد عبد المطلب : 3 — 11 .
 38 ، يرثي جدته : من 1 إلى 7 — 30 .
 41 ، محمد عبده : 2 — 3 .
 42 ، رياض باشا : 4 — 5 — من 6 إلى 7 — من 20 إلى 24 — من 37 إلى 39 — 43 — 44 — 54 — 63 — 72 — من 89 إلى 93 .
 51 ، عبد الحفي : 7 — 13 — 20 — 21 .
 53 ، محمد ثابت باشا : من 3 إلى 5 .
 55 ، محمد فريد بك : من 1 إلى 23 — من 34 إلى 41 — 47 — 48 — 56 .
 59 ، البنون والحياة الدنيا : 4 — 5 — من 10 إلى 12 من 16 إلى 19 — من 24 إلى 45 .
 62 ، ثروت باشا : 1 — 3 — 4 — 10 — 13 — 18 — 19 — 23 — 30 — 39 — 44 — 47 — 50 — 59 .
 66 ، عبد العزيز جاويش : من 11 إلى 14 — 16 — 39 .
 69 ، تغزية ورثاء : من 1 إلى 9 .
 71 ، ذكرى هيجو : 16 — من 21 إلى 24 .
 73 ، عبده الحمولي : 25 .

142 ، « الله في الخلق ... » : 7 .
 143 ، « قالوا له ... » : 9 — 10 .
 144 ، « مقادير ... » : من 4 إلى 6 — 8 .
 145 ، « أهل القدود ... » : 18 .
 146 ، « أداري ... » : 4 — 11 .
 147 ، مصاير الأيام : 66 .
 153 ، المؤتمر : 14 — 43 — 45 — 49 — 50 .
 156 ، النسر المصري : 29 .
 160 ، مصرع اللورد كشنر : من 13 إلى 15 — من 20 إلى 25 — 30 — 32 — من 36 إلى 38 — 45 — 46 — 48 — 49 — 57 — 58 — 64 .
 164 ، البرلمان : 1 — 5 — 11 — 12 — 19 — 21 — 29 — 43 .
 166 ، « قل للرجال ... » : من 24 إلى 26 — 44 — 45 — 47 .
 169 ، تكريم ... : 6 — 31 .
 171 ، صقر قریش ... : 13 — 25 — 62 — 69 — 84 — 98 — من 100 إلى 102 — 107 — من 113 إلى 117 — من 124 إلى 127 — من 128 إلى 132 .
 178 ، زحلة : 6 — 11 .
 181 ، ذكرى استقلال ... : 8 — 18 — من 35 إلى 38 .
 184 ، تمثال ... : 23 — 24 — 38 — 40 — 41 .
 187 ، الحرية الحمراء : من 7 إلى 9 — 12 .
 188 ، « ابتغوا ... » : 2 — 18 — 19 — 34 — 37 — 38 .
 190 ، « مرحبا ... » : 15 — 30 .

الجزء الثالث : 473

3 ، سليمان باشا أباطا : 14 — 15 .
 5 ، مصطفى باشا فهمي : من 13 إلى 16 — 21 — 26 — 40 — 44 — 45 — 49 — 52 .

140 ، أدهم باشا : 5 — 7 — 9 — 16 — 21 .

142 ، عثمان بك الغزي : 3 — 7 — 13 — 16 — 18 — 27 — 28 .

144 ، بطرس باشا غالي : 14 — 17 — 20 .
146 ، بيكي والدته : من 8 إلى 12 — 21 — 35 — 46 .

150 ، الملك حسين : من 3 إلى 7 — 15 — 27 — 29 — 30 .

154 ، يرثي أباه : 3 من 5 إلى 9 — 25 .
157 ، مصطفى كامل باشا : 14 — من 15 إلى 26 — 55 .

163 ، أم المحسنين : من 25 إلى 27 .
166 ، الدكتور أحمد فؤاد : 24 — 30 — 31 — 35 .

169 ، نجل امام اليمن : 10 — 11 — 29 — 30 .
172 ، عبد الله بك الطوير : 1 .

174 ، سعد باشا زغلول : 22 — 44 — 63 — 78 .

181 ، إسماعيل أباطة باشا : 8 — من 12 إلى 14 — 23 — من 25 إلى 31 — من 38 إلى 41 .
184 ، علي بهجت : من 17 إلى 19 — 21 — من 24 إلى 29 — 41 — 42 — 46 — 49 — 50 — من 54 إلى 57 .

الجزء الرابع : 223

10 ، الجامعة المصرية : 21 — 27 — 35 — 36 — 39 .

14 ، بنك مصر : 7 من 13 إلى 18 — 20 — 36 — 38 — 39 — 41 — 42 .

17 ، دار بنك مصر : 3 — من 6 إلى 8 — 14 — 17 — 26 — من 35 إلى 37 .

76 ، قاسم بك أمين : 7 — 21 — 30 — من 32 إلى 34 .

80 ، تولستوي : 2 — 11 — 21 .

83 ، عمر بك لطفي : 23 .

85 ، عمر بك لطفي : من 3 إلى 5 — 9 — 26 — من 29 إلى 31 .

88 ، الاميرة : 11 — 12 — 20 — من 25 إلى 30 — 39 — 40 .

91 ، ذكرى مصطفى كامل : من 1 إلى 8 — 34 .

94 ، المنفلوطي : 2 — من 17 إلى 21 — من 24 إلى 28 — 38 — 40 .

97 ، عاطف بركات باشا : من 2 إلى 13 — 32 — 36 — 37 — 44 — من 47 إلى 49 .

101 ، المويلحي : 3 — 4 — 10 — 11 — 21 — 22 — 33 — 34 .

104 ، إسماعيل صبري باشا : من 6 إلى 9 — 20 — 26 — 36 .

110 ، فوزي الغزي : 2 — من 14 إلى 16 — 18 — 19 — 45 .

114 ، كريمة البارودي : 10 .

116 ، فتحي ونوري : 6 — من 8 إلى 21 — 26 — 38 — 53 — 55 — 59 — 62 — 65 .

121 ، علي باشا أبو الفتوح : من 3 إلى 9 — 13 — 39 — 47 — 54 .

125 ، جورجسي زيدان : 2 — 4 — 5 — من 9 إلى 21 — 26 — 29 — 30 — من 32 إلى 34 — 39 — 47 .

128 ، شهيد العلم والغربة : 2 — من 37 إلى 41 — من 44 إلى 49 .

132 ، سعيد زغلول بك : 9 — 10 .

134 ، أمين بك الرافعي : من 7 إلى 13 — من 17 إلى 19 — 23 — 24 — 29 .

91 ، الاثر : من 1 إلى 7 (كل القصيدة) .
 95 ، الزمن الاخير : 1 .
 100 ، الأتانية : 17 .
 102 ، لعبة : من 19 إلى 25 — 31 .
 105 ، زين المهود : 4 .
 122 ، ضيافة قطرة : 20 .
 125 ، الصياد والعصفور : من 3 إلى 6 —
 من 19 إلى 21 .
 129 ، العصفور والغدير المجهول : 14 .
 132 ، السلوقي والجواد : 12 — 13 .
 136 ، الطيبي والعقد والخزير : 13 — 16 .
 138 ، الاسد ... : 2 — 24 .
 140 ، القرد والفيل : 16 .
 141 ، الشاة والغراب : 6 — 7 — 12 —
 13 — 15 .
 142 ، أمة الارانب والفيل : 15 — 17 .
 144 ، حكاية الخفاش : 19 — من 27 إلى
 31 .
 148 ، النملة والمقطم : 11 — 12 .
 149 ، الغزال والكلب : 6 — 7 — 9 — 10 .
 150 ، الثعلب والديك : 12 — 13 .
 151 ، النعجة وأولادها : 10 .
 152 ، الكلب والقط والفأر : 15 .
 153 ، سليمان والهدهد : 10 .
 157 ، القبرة وابنها : 10 .
 158 ، النعجتان : 11 .
 160 ، القرد في السفينة : 11 — 12 .
 163 ، الثعلب في السفينة : 10 .
 168 ، سليمان عليه السلام والحمامة : 12 —
 17 .
 170 ، الاسد والضفدع : 2 — 9 .

21 ، دار العلوم : من 4 إلى 6 — 8 — 13 —
 14 — 26 — من 29 إلى 38 — 41 .
 24 ، اسكندرية ... : 7 — 20 — 21 .
 26 ، فتية الوادي ... : 1 — 26 — 31 —
 40 .
 29 ، عيد الجهاد : 8 .
 32 ، معالي العهد : 5 — 36 — 41 — 42 —
 47 — 56 .
 38 ، رسالة الناشئة : 16 من 18 إلى 24 —
 27 — 29 — 31 — من 36 إلى 38 — 41 — 45 —
 48 — 53 — 54 — 57 — 59 — 62 — 63 — 65 —
 66 — من 69 إلى 72 — 82 — 83 — 86 — 89 —
 91 .
 44 ، إسماعيل : 1 .
 45 ، حريق ميت غمر : 1 — 2 — 7 — 8 —
 من 40 إلى 44 .
 48 ، خطبة غليوم : 10 .
 49 ، نادي الموسيقى الشرقي : 15 — من
 18 إلى 23 — 30 .
 52 ، في دار الاوبرا : 3 — 14 — 18 —
 20 — 25 — 26 — 33 .
 55 ، مصرع بطرس غالي باشا : 6 .
 56 ، تحية غليوم الثاني : من 1 إلى 3 —
 16 .
 57 ، الفئار : 41 .
 63 ، ذكرى محمد فريد : 2 — 3 .
 75 ، تهنته : 6 .
 76 ، يا قاهر الغرب العتيد : 7 — 21 .
 78 ، ابن زيدون : 14 .
 80 ، البلبل الغرد ... : 1 .
 81 ، خليل مطران : 3 — 14 .
 86 ، تحية أبولو : 6 .

- 171 ، النملة الزاهدة : 1 — 2 — 6 .
- 172 ، اليمامة والصيد : 4 — 8 .
- 173 ، الكلب والحمامة : 11 .
- 174 ، الكلب والبيغاء : 4 .
- 178 ، الجمل والثعلب : 12 .
- 180 ، الثعلب الذي انخدع : 8 .
- 184 ، الغزال والخروف والتمس والذئب .
- 7 .
- 185 ، الثعلب والارنب والديك : 8 .
- 186 ، الثعلب وأم الذئب : 5 .
- 188 ، الهرة والنظافة : 13 .
- 190 ، الوطن : 13 .
- 192 ، الام : 7 .
- 199 ، نشيد الكشافة : 8 .
- 212 ، وكتب ... : 2 .
- 214 ، بين مكسويني والاولتومويل : 16 —
- 34 .

فهرس مبوب لمادة ((وطن)) وصيغها ومعانيها

دلالة مفرد « الوطن » (استعمل المفرد 39 مرة
في « الشوقيات » (1) :

1 - على معنى مادي : الوطن = المكان (في
سياقين) :

- هو الملجأ ومكان الإقامة :

ج 4 :

. 2 ، 142

- هو الاطار العام :

ج 4 :

. 4 ، 125

2 - على معنى مجرد :

أ - الوطن : البلاد يرتبط بها الانسان
ماديا وروحيا :

- قصد بها مصر ، في 25 سياقاً :

ج 1 :

/ 80 و 79 ، 132 / 26 ، 64

. 1 ، 259 / 30 ، 221 / 33 ، 218

ج 2 :

. 44 ، 13 / 153 ، 41 / 164 ،

. 10 ، و 44 / 190 ، 56 .

ج 3 :

/ 25 و 19 ، 42 / 22 ، 20

. 62 ، 40 / 121 ، 44 / 138 ،

. 17 / 161 ، 23 / 166 ، 22 .

ج 4 :

. 24 ، 23 / 29 ، 2 / 69 ،

. 9 / 197 ، 5 / 199 ، 2

و 16 .

- قصد بها سوريا في سياقين :

ج 2 :

. 100 ، 38 .

ج 3 :

. 100 ، 28 .

- قصد بها اليمن في سياق واحد :

ج 3 :

. 169 ، 6 .

(1) لم ندخل في الحساب استعمالاً كان في بيت مقتبس ، انظره في ج 2 ص 77 ، 12

– قصد بها الشرق العربي ، في سياق واحد :

ج 3 :

101 ، 4 .

– أخرجها مخرج الاطلاق ، في 7 سياقات :

ج 1 :

215 ، 32 / 275 ، 14 (نحيل

هنا على استعمال اللفظ

مفردا ، وان استعمال جمعه

في نفس البيت بنفس المعنى) .

ج 3 :

9 ، 1 / 49 ، 18 .

ج 4 :

38 ، 29 و 30 (نحيل في بيت

29 على استعمال اللفظ مفردا ،

وان استعمال جمعه في نفس

البيت بنفس المعنى) 190 ، 13 .

ب – الوطن : اللحمة الجامعة نفسها .

(في سياق واحد) :

ج 3 :

169 ، 11 .

دلالة الجمع « الاوطان » (استعمل الجمع 45 مرة في « الشوقيات ») :

1 – على معنى مادي : الاوطان : المكان

(4 مرات)

أ – الملجأ ومكان الاقامة :

ج 3 :

125 ، 45 .

ب – الاطار العام :

ج 1 :

109 ، 37 / 160 ، 32

(استعمل اللفظ في البيت

مرتين) .

2 – على معنى مجرد :

أ – الاوطان : البلاد يرتبط بها الانسان

ماديا وروحيا :

– قصد بها مصر في 14 سياقا :

ج 1 :

109 ، 19 / 132 ، 87 /

208 ، 19 / 221 ، 47 /

262 ، 9 .

ج 3 :

36 ، 8 / 42 ، 93 / 62 ،

58 / 184 ، 20 .

ج 4 :

26 ، 13 / 76 ، 1 / 110 ،

206 / 8 ، 208 ، 14 .

– قصد بها سوريا في سياق واحد :

ج 2 :

181 ، 13 .

– قصد بها البلاد الاسلامية عموما

(في 7 استعمالات) :

ج 1 :

42 ، 124 / 169 ، 3 / 230 ،

53 و 88 / 245 ، 10 .

ج 2 :

74 ، 44 .

ج 4 :

17 ، 26 .

– أخرجها مخرج الاطلاق (في 13

سياقا) :

في معنى الجمع (في 7) :

ج 1 :

42 ، 37 / 149 ، 12 / 253 ،

6 / 275 ، 14 (نحيل هنا على

استعمال اللفظ جمعا وان

استعمل مفردة في نفس البيت

بنفس المعنى) .

دلالة لفظ « الموطن » :

1 - الملجأ ومكان الإقامة :

ج 2 :

. 7 ، 129

ج 3 :

. 32 ، 80

2 - الاطار العام :

ج 4 :

. 11 ، 138

3 - المشهد من مشاهد الحرب :

ج 1 :

. 75 ، 253

دلالة جمع « الموطن »

الوطن :

ج 4 :

. 52 ، 32

دلالة لفظ « الوطنية »

1 - شعور بحب الوطن وصفة في الدفاع عنه :

ج 1 :

. 46 و 41 ، 221

ج 3 :

. 23 ، 138

2 - الوطنيون ، تعبيراً عن الموصوف

بالصفة :

ج 2 :

. 15 ، 187

دلالة لفظ « الوطنيات » :

مظاهر الوطنية : (مظاهر الشعور بحب الوطن

ومظاهر الدفاع عنه) :

ج 3 :

. 36 ، 174

ج 3 :

. 36 ، 17 / 37 ، 5

ج 4 :

. 36 ، 10

في معنى المفرد (في 6) :

ج 1 :

. 42 ، 249 / 248 ، 19 /

. 18 ، 259

ج 2 :

. 61 ، 190

ج 4 :

. 38 ، 29 (نحيل هنا على

استعمال اللفظ جمعاً وان

استعمل مفرداً في نفس

البيت بنفس المعنى) 142 ،

. 23

ب - استعمال الجمع « أوطان » مرتين

في البيت بمعنيين مختلفين (6)

استعمالات) :

- قصد بالأول مصر وقصد

بالثاني مصر أيضاً أو مطلق معنى

الوطن :

ج 2 :

. 8 ، 142

- قصد بالأول مطلق معنى الوطن

وبالثاني مصر :

ج 3 :

. 39 ، 157

- قصد بالأول سوريا وبالثاني جمع

« وطن » :

ج 2 :

. 31 ، 100

فهرس المفرد «فتى»

وجمعته «فتية» و«فتيان» ، ومصدره «فتوة» وصفته «فتى» ،
مبوبة حسب معانيها في «الشوقيات»

المفرد أو الجمع في معنى الشاب (35 استعمالاً) :

1 — الشاب مطلقاً ، الشاب الناقص التجربة ،
المحتاج إلى النصيح (10 استعمالات) :

ج 1 :

161 ، 12 .

ج 2 :

142 ، 2 و 10 / 143 ، 10 .

ج 3 :

174 ، 54 .

ج 4 :

10 ، 13 / 32 ، 56 / 164 ،

10 / 170 ، 2 / 206 ، 16 .

2 — الشاب . تؤمل فيه البطولة أو الريادة
أو التبرز ، أو الذي برهن على بعض
البطولة (25 استعمالاً) :

ج 1 :

42 ، 163 / 125 ، 56 /

151 ، 26 / 155 ، 31 / 159 ،

19 / 169 ، 6 / 180 ، 36 .

ج 2 :

95 ، 83 / 156 ، 10 و 34 /

171 ، 62 .

ج 3 :

17 ، 40 / 42 ، 26 / 128 ،

41 و 46 و 48 / 169 ، 6 و 19

و 25 ، و 28 و 30 .

ج 4 :

26 ، 5 / 133 ، 26 / 151 ،

4 / 183 ، 1 .

المفرد أو الجمع في غير معنى الشاب (في 58
استعمالاً) :

1 — في معنى العبد (استعمال واحد) :

ج 3 :

172 ، 14 .

2 — في معنى الانسان عامة (4 استعمالات) :

ج 3 :

104 ، 68 / 146 ، 10

(استعمل المفرد في هذا البيت

مرتين) .

ج 4 :

171 ، 1 .

3- في معنى البطل في السياسة أو الحرب
(26 استعمالاً) :

ج 1 :

42 ، 173 و 186 (في البيت

الأخير استعمل المفرد مرتين)

59 ، 88 / 72 ، 50 / 84 .

13 / 102 ، 41 / 109 .

29 / 163 : 20 و 45 / 173 .

25 / 188 . 6 / 225 ، 10 /

226 : 9 .

ج 2 :

6 . 6 / 18 ، 65 / 74 ،

35 / 102 ، 12 .

ج 3 :

20 . 6 / 97 ، 19 / 140 ،

8 (استعمل فيه المفرد مرتين

والجمع مرة) 157 . 30

(استعمل فيه المفرد مرة

والجمع مرة) .

ج 4 :

38 . 46 .

4- في معنى الرائد أو المبرز في ميدانه (15
استعمالاً) :

الكريم :

ج 2 :

77 . 33 .

ج 3 :

51 . 11 .

ج 4 :

56 . 2 .

المبرز في الشراب :

ج 2 :

14 . 19 / 92 . 18 .

البطل في الطيران :

ج 2 :

3 ، 11 / 156 ، 11 و 14 /

169 ، 11 .

النابع في عالم الثقافة :

ج 1 :

159 ، 5 / 259 : 24 .

ج 2 :

74 ، 7 .

ج 3 :

180 ، 1 .

ج 4 :

21 ، 18 .

البطل في عالم الرياضة :

ج 4 :

76 ، 3 .

5- في معنى المثل الاعلى في مكارم الاخلاق ،
الكامل الأوصاف (12 استعمالاً) :

في جنس الخيول من الحيوان (استعمال
واحد) :

ج 4 :

214 ، 16 .

في الناس (11 استعمالاً) :

ج 1 :

64 ، 37 / 162 ، 14 / 211 ،

11 .

ج 2 :

100 ، 28 و 30 .

ج 3 :

33 ، 9 و 22 / 97 ، 73 /

138 ، 26 / 184 ، 14 .

ج 4 :

97 ، 6 .

المصدر «قُتُوَّة» :

1- في معنى الشاب تؤمل فيه البطولة :

ج⁴ :

. 4 ، 106 .

2- في معنى الطاقة البطولية في الدفاع
والهجوم :

ج² :

. 7 ، 178 .

3- في معنى البطولة عامة :

ج⁴ :

. 6 ، 120 .

الصفة «فَنِي» :

1- في معنى الشاب تؤمل فيه البطولة :

ج³ :

. 69 ، 174 .

2- في معنى البطل السياسي :

ج⁴ :

. 44 ، 29 .

فهرس استعمالات الرابط ((ثم)) في ((الشوقيات))

1 - في الحكايات : 13 مرة ($\frac{1}{3}$ الحالات) : 3 - في قصة المأساة في القصائد الرثائية :

8 مرات ($= \frac{1}{5}$) :

الجزء الثالث :

— 38 ، 7 .

— 42 ، 6 و 93 .

— 154 ، 11 و 12 (استعمل فيه

الرابط مرتين) و 13 .

الجزء الرابع :

— 45 ، 2 .

4 - في سياقات متنوعة الاغراض ولكن

يغلب عليها الاتجاه الوصفي : 11 مرة

($\frac{1}{4}$) :

الجزء الأول :

— 82 ، 17 .

— 31 ، 15 .

— 44 ، 47 .

— 74 ، 40 .

— 150 ، 23 .

— 153 ، 44 .

— 169 ، 7 .

— 171 ، 45 و 47 .

— 178 ، 29 .

الجزء الرابع :

— 66 ، 7 .

الجزء الرابع

— 135 ، 10 .

— 137 ، 8 .

— 142 ، 17 و 19 .

— 147 ، 6 .

— 148 ، 9 .

— 160 ، 5 .

— 162 ، 4 .

— 164 ، 4 .

— 173 ، 7 .

— 174 ، 10 .

— 176 ، 17 .

— 184 ، 10 .

2 - في القصة الغرامية في القصائد الغزلية :

8 مرات ($\frac{1}{3}$ الحالات) :

الجزء الثاني :

— 114 ، 3 .

— 118 ، 4 .

— 125 ، 8 .

— 132 ، 2 .

— 132 ، 5 .

— 139 ، 19 .

— 146 ، 11 .

— 166 ، 45 .

الملاحق

- ملحق (رقم ١) : جدول البحور واحالات الأشعار
- ملحق (رقم ٢) : جدول الأشعار وعدد الأبيات موزعة على البحور
- ملحق (رقم ٣) : جدول الأغراض موزعة على البحور.
- ملحق (رقم ٤) : جدول القوافى فى الشوقيات.
- ملحق (رقم ٥) : معارضات شوقى المشهورة
- ملحق (رقم ٦) :
- ملحق (رقم ٧) :

جدول البحور واحالات الأشعار

الدوائر	أجزاء المشرفات بحور المروض	ج 1	ج 2	ج 3	ج 4	المجموع
المؤتلف	الكامل	34 .84 .102 .105 .109 .113 .119 .129 149 .151 .158 .161 .162 .163 .169 .173 176 .180 .185 .218 .226 .230 .244 .259 278 .291	22 .27 .31 .33 .36 .54 .60 .64 77 .80 .81 .84 .95 .112 .117 .118 120 .121 .121 .121 .124 .125 .126 .127 130 .133 .135 .137 .138 .139 .141 .142 143 .150 .153 .164 .166 .169 .178 .187	3 .5 .9 .12 .17 .22 .26 .33 49 .51 .68 .71 .76 .85 .94 .104 110 .116 .121 .144 .157 .166 .172	10 .17 .24 .44 .45 .49 .61 .69 74 .76 .80 .81 .92 .105 .107 .108 113 .115 .161 .167 .168 .193 .202 .210 قسم 1 من 211 218	115
	الوافر	64 .68 .154 .208 .221 .226 .280	40 .52 .63 .74 .110 .115 .115 .138 181	20 .38 .42 .97 .184	14 .29 .32 .56 .71 .86 .89 .95 111 .112 .116 .154 .187 .212	35
المختلف	الطويل	42 .80 .92 .98	83 .109 .114 .119 .126 .129 .132 .142 144	29 .41 .80 .188 .140 .146 .181	55 .63 .217	24
	البسيط	59 .76 .155 .184 .190 .211 .215 .225 245 .275 .286	6 .100 .104 .113 .114 .117 .118 .123 137 .142 .143 .145	62 .125	43 .87 .110 .127 .151 .206 .208	32
المجتنب	الرجز	145	28 .92 .111 .158	88	57 .98 .100 .117 .120 .121 .122 .125 128 .129 .130 .133 .136 .137 .140 .142 144 .152 .157 .158 .159 .160 .162 .163 164 .165 .166 .171 .172 .173 .174 .175 178 .179 .182 .183 .184 .185 .189 .190 191 .192	48
	الهمز				83 .114 .196 .214	4
	الرمل	90 .125 .253	3 .18 .88 .103 .114 .116 .131 .132 156 .160 .171 .188	14 .36 .154 .163 .174	26 .38 .52 .106 .135 .138 .148 .150 153 .186 .188	31
	الخفيف	17 .188 .239 .251	45 .57 .79 .81 .85 .87 .112 .118 129 .132 .134 .190	53 .55 .73 .91 .101 .132 .134 .138 142 .150	21 .66 .78 .98 .94 .109 .149	33
المشتبه	السريع	72 .116	25 .119 .135 .136 .140		48 .97 .132 .156 .170 .180 .204 قسم 2 من 211	15
	المقتضب		9	59		2
	المجتث				96 .141 .147 .176 .181	5
	المقارب	قسم 1 من 132 159 262	29 .30 .134 .147 .184	66 .83 .114 .161 .169 .180	60 .64 .75 .91 .99 .102 .219	21
المتفق	المتدارك	قسم 2 من 132	14 .122		195 .199	5
	المجموع	62	112	80	136	370

* الرقم العربي يحيل على الصفحة التي تبدأ فيها القصيدة .

جدول الأغراض موزعة على البحور

الترتيب	الانواع	البيانات																					
		البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	البيانات	
3681	115	3	161			4	3	2	22	3	25	8	1	1	21	2		1	2	2	4	9	الكامل
1232	35	1	17		1	2		3	3	1	6	4	1		2			2		1	6	277	الوافر
829	24							1	8		8	2	1						1	1	1		الطويل
1021	32			1		2		1	10		2		3	1	5					2	2	2	البسيط
0	0																						المديد
836	48				1	38	2	1			1	2			2						1		الرجز
91	4					513		2				1	1										الهزج
1216	31					7	1		4		7	3			4	1	1			3			الرمل
1233	33					1		1	5	1	10	4	1		3	3		2		1	1		الخفيف
242	15					4			5	1		2			1						1	1	السريع
124	2					36			39			58			31								المقتضب
65	5					58				1	45	79											المجث
0	0																						المنسرح
0	0																						المضارع
615	21						2	1	1	1	6	4			3		1			2			المتقارب
135	5					1			1			2					1						المتدارك
11.320	370	4	1	2	63	8	12	59	8	66	33	8	5	2	41	6	3	5	3	12	10	19	عدد الاشعار
		178	83	4	832	103	120	641	139	2727	1.112	252	460	80	1.448	310	221	464	154	482	815	695	عدد الايات

جدول القوافي في « الشوقيات » *

عدد الأبيات	عدد الإحصاء	مخارج أصوات العربية																القوافي المستخدمة	عدد الإحصاء	عدد الأبيات
		الفتحة				الاستعارة														
		ب	ف	م	و	ح	د	ط	ن	و	ز	س	ك	م	ن	ي	و			
705	23	5 146	1 29	2 80			1 40		3 78									من		
681	25	1 2		1 20			7 124		6 253						1 2			ر-س		
61	3			1 49					1 3									ر-د-س		
1.004	28	3 166		5 276		2 44	4 107		1 11						2 124			من		
111	2	2 111																من-ه/ها		
1.917	66	2 93	1 73	5 156		7 163	9 202		5 106									ر-س		
123	3								1 61									ر-س-ه		
178	6	1 35				1 23			1 37									ر-س-ه/ها		
16	2																	ر-د-س		
873	19	3 347		4 55			4 114								1 30			من		
90	2	1 38							1 12									من-ه		
48	2			1 21			1 27											من-ه/ها		
8	1																	من-و-ه/ها		
1.448	38	2 15		11 396		4 182	1 13		2 60						2 6			ر-س		
34	1																	ر-س-ه		
92	3			1 2		1 42			1 48									ر-س-ه/ها		
10	1			1 10														ر-د-س		
724	28	5 144	1 9	3 82	2 4		5 44		1 51									من		
182	8			1 8	1 10													من-ه		
38	1						1 38											من-ه/ها		
1.710	46	4 240		5 160			2 101		10 378									ر-س		
202	9		1 13	2 50					2 40									ر-س-ه		
51	1																	ر-س-ه/ها		
54	2																	ر-د-س		
	321	29	4	43	3	15	35	0	35	0	0	0	0	0	0	0	0	عدد الإحصاء		
10.319		1.337	124	1.374	14	429	841	0	1.138	0	0	0	102	0	0	0	0	عدد الأبيات		

مخارج أصوات العربية																القوافي المستخدمة	عدد الإحصاء	عدد الأبيات	
الفتحة				اسم الحلق	وسط الحلق	اسم الحلق	الاستعارة				اسم الحلق								
ب	ف	م	و				ح	د	ط	ن		و	ز	س	ك				م
8 295																		من	
3 48	2 46																	ر-س	
1 9																		ر-د-س	
4 71	4 122																	من	
11 313	5 177																	من-ه/ها	
1 32	1 30																	ر-س	
	1 37																	ر-س-ه	
	2 16																	ر-س-ه/ها	
1 36	1 13																	ر-د-س	
																		من	
																		من-ه	
																		من-ه/ها	
																		من-و-ه/ها	
5 159	3 109																	ر-س	
																		ر-س-ه	
																		ر-س-ه/ها	
																		ر-د-س	
6 248																		من	
2 106	1 10																	من-ه	
																		من-ه/ها	
1 16	7 281																	ر-س	
1 34	1 26																	ر-س-ه	
	1 51																	ر-س-ه/ها	
																		ر-د-س	
																		من	
																		من-ه	
																		من-ه/ها	
																		من-و-ه/ها	
																		ر-د-س	
44	29	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	عدد الإحصاء	
1.408	938	42	0	0	0	212	243	371	0	0	0	286	307	246	897			عدد الأبيات	

* منه بالرقم الأعلى إلى عدد الإحصاء وبالرقم الأسفل إلى عدد الأبيات.

معارضات شوقي المشهورة

المقابلة المعارضة : صاحبها وعدد أبياتها وطالعها	طالع قصيدة شوقي	تاريخ نظمها
البوصيري ، البردة ، أبياتها 163 في المشهور (14) : أَمِنْ تَذَكُّرِ جِرَانِ بَذِي سَلَمِ مَزَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مَعْلَةٍ بَدَمِ	نهج البردة : رِيمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَآنِ وَالْعِلْمِ أَحْلَ سَفَكِ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحَرَمِ	1909
الحصري ، 99 (15) : يَا لَيْلُ الصُّبِّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ	مُضْتَاكِ جَفَاءُ مَرْقَدُهُ وَبَكَاهُ وَرَحِمَ عَوْدُهُ	1910
البحري ، وصف أيوان كسرى ، 56 (16) : صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ	الرحلة إلى الأندلس : اخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي أَذْكَرًا لِي الصَّبَا وَأَيَّامَ أَنْسِي	1914
لسان الدين بن الخطيب ، 42 : (17) : جَادَكَ الْغَيْثُ إِذَا الْغَيْثُ مَتَى بَا زَمَانَ الْوَصْلِ بِالْأَنْدَلُسِ	صقر قريش (عبد الرحمان الداخل) : مَنْ لِيَضُو يَتَنَزَّى أَلَمًا بَرْحَ الشَّقَوِ بِهٍ فِي الْفَلَسِ	1915
ابن زيدون ، 51 : (18) : أَضْحَى التَّنَائِي بِدِيْلَا مِنْ تَدَانِيَا وَكَابَ عَنْ طَيْبِ لَقِيَانَا تَجَانِيَا	أندلسية : يَا نَائِيحَ الطَّلَحِ أَشْبَاهَ عَوَادِيَا تَشْجِي لِيَادِيكَ أَمْ نَاسِي لِيَوَادِيَا	1916
أبو تمام ، 71 (19) : السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْشَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ	انتصار الأتراك في الحرب والسياسة : اللَّهُ أَكْبَرُكُمْ فِي الْفَتْحِ مِنْ عَجَبِ يَا خَالِدَ التُّرْكِ جَدُّ خَالِدِ الْعَرَبِ	1921
ابن سينا ، 21 (20) : هَبَطْتُ إِلَيْكَ مِنَ الْمَحَلِّ الْأَرْفَعِ وَرَفَاءُ ذَاتُ تَدَلُّلٍ وَتَمَنُّعِ	النفس : ضُمِّي فَنَاعَكَ يَا سَعَادُ أَوْ أَرْفَعِي هَذِي الْمَحَاسِنَ مَا خُلِقْنَ لِتَرْفَعِ	1924

- (18) ديوان ابن زيدون ، ص 9 - 13 .
(19) ديوان أبي تمام يشرح الخطيب البغدادي ، ج 1 ص 71 - 74 .
(20) علي تصريح طاهر ، الروح الخالدة : نظرات في عينية الحكيم الفيلسوف الرئيس ابن سينا .

- (14) طبعتها عديدة ، اعتمدنا نسخة لها مستقلة بعنوان « بردة المديح » للإمام البوصيري ، تونس ، د. ت .
(15) محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى ، أبو الحسن الحصري القيرواني ، ص 143 - 149 .
(16) ديوان البحري ، ص 1152 - 1162 .
(17) مقدمة ابن خلدون ، ص 586 - 587 .

ملحق (رقم ٦) معارضات أخرى لشوقي

القصيد المأرضة : صاحبها وعدد أبياتها وطالعها	طالع قصيدة شوقي	تاريخ نظمها
المتنبي ، 48 (21) : أودُّ مِنَ الأَيَّامِ مَا لَا تَوَدُّهُ وَأَشْكُو إِلَيْهَا يَنِينًا وَهِيَ جُنْدُهُ	يَوَدُّ مِنَ الأَرْوَاحِ مَا لَا تَوَدُّهُ وَيَفْتِكُ فِيهَا مُسْرِفًا وَهِيَ جُنْدُهُ	1896
أبو نواس ، 5 (22) : حَامِلُ الْهَوَىٰ تَعِبُ بَسْفَافَهُ الطَّرَبُ	أثر البال في البال : حَفَّ كَأَسَهَا الْحَبُّ فَهِيَ فِضَّةٌ ذَهَبُ	1897
المتنبي ، 42 (23) : بَغْيُورَكَ رَاعِيًا عَثَّ اللَّتَابُ وَعَثْرَكَ صَارِمًا قَلَمَ الضَّرَابُ	عَلَى قَدَرِ الْهَوَىٰ يَأْتِي الْعِتَابُ وَمَنْ عَاتَبْتُ يُغْدِيهِ الصَّحَابُ	1898
ابن زريق ، 39 (24) : لَا تَعْدُلِيهِ فَإِنَّ الْعَذْلَ يُولِعُهُ قَدْ قُلْتُ حَقًّا وَلَكِنْ لَيْسَ يَسْمَعُهُ	يَا نَاعَسَ الطَّرَفِ نَوْمِي كَيْفَ تَمْنَعُهُ جَفَنِي تَمْنَى الْكَرَى بِالطَّيْفِ بِجَمْعُهُ	1904
البحري ، 40 (25) : لِلَّهِ عَهْدُ سُوَيْقَةِ مَا أَنْظَرَا ! إِذَا جَاوَرَ الْبَادُونَ فِيهِ الْحُضْرَا	الْعَيْدُ مَلَّلَ فِي ذِرَاكَ وَكَبَّرَا وَسَمَى إِلَيْكَ يَزِفُ تَهْنِئَةَ الْوَرَى	1906
اسماعيل صبري ، أصلها 30 بيتا (26) : لَوْ أَنَّ أَطْلَالَ الْمَنَازِلِ نَطَقُ مَا ارْتَدَّ حَرَّانَ الْجَوَانِحِ شَبَقُ	عبد الفداء : أَمَّا الْعِتَابُ ، فَبِالْأَجْبَةِ أَخْلَقُ وَالْحُسْبُ يَصْلَحُ بِالْعِتَابِ وَيَصْدُقُ	1908
ابن زيدون ، 4 (27) : وَدَّعَ الصَّبْرُ مُحِيبًا وَدَّعَكَ ذَائِعٌ مِنْ سَرِهِ مَا اسْتَوْدَعَكَ	رُدَّتِ الرُّوحُ عَلَى الْمُضْئِي مَعَكَ أَحْسَنُ الْأَيَّامِ يَوْمٌ أَرْجَعَكَ	1912

(21) ديوان المتنبي ، ص 453 - 457 .

(22) ديوان أبي نواس ص 51 .

(23) ديوان المتنبي ، ص 381 - 384 .

(24) أحمد الهاشمي ، جواهر الأدب في انشاء وأدييات لغة العرب ، ج 2 ص 166 - 168 .

٥٧٤

موضعها	البحر المشترك	القافية المشتركة	غرضها أو موضوعها	عدد أبياتها
الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 108 (قسم النسيب فقط)	الطويل	دُهْ	النسيب (وقد نشر مستقلا)	أبيات القسم المنشور 17
ج 2 ص 9 - 13	المقتضب	بُ	ملحمة - وصفية	78
جزء من قسمها الغزلي في ج 2 ص 115 وجزء من قسمها الغزلي والمدح في الشوقيات المجهولة ج 2 ص 286 - 287	الوافر	تَابُ	المدح	أبيات القسم المنشورين 25
الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 32 (قسم النسيب فقط)	البسيط	عُهْ	النسيب (وقد نشر مستقلا)	أبيات القسم المنشور 18
الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 292 - 293	الكامل	رَا	المدح	19
ج 1 ص 161 - 162	الكامل	قُ	ذكرى الشباب (وقد نشر مستقلا)	أبيات القسم المنشور 12
جزء منها في ج 2 ص 131 والقصيد بأكملها في الشوقيات المجهولة : ج 2 ص 144 - 145	الرملي	عَكْ	الغزل	21

(25) ديوان البحري ، ص 974 - 979 .

(26) ديوان اسماعيل صبري ، ص 54 - 58 . عدد أبيات القصيدة في الديوان 37 ، وسياتي التعليل على ذلك في آياته .

(27) ديوان ابن زيدون ، ص 96 .

معارضات أخرى لشوقي (تابع)

القصيدة المعارضة : صاحبها وعدد أبياتها وطالعها	طالع قصيدة شوقي	تاريخ نظمها	موضعها	البحر المشترك	القافية المشتركة	غرضها أو موضوعها	عدد أبياتها
المتنبي ، 35 (28) : أَخِيرُ مَا الْمَلِكُ مُعَزَّى بِهِ هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِهِ	أَشْرَقَ عَبَّاسٌ عَلَى شَعْبِهِ كَأَنَّهُ التَّامُونُ فِي رُكْبِهِ	1914	شرحتها جزءان فقط : الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 156 - 157	السريع	يـهـ	الملح (بينما قصيدة المتنبي في الرثاء والتعزية)	أبيات القسمين المتشورين 11
الشريف الرضي 82 بيتا (29) : أَعْلِمْتَ مَنْ حَمَلُوا عَلَى الْأَعْوَادِ أَرَأَيْتَ كَيْفَ خَبَا ضِيَاءُ النَّادِي	أَكْذَا قَرَأَ الْبَيْضُ فِي الْأَعْمَادِ أَكْذَا تَحِينُ مَصَارِعُ الْأَسَادِ	1914	الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 153 - 151	الكامل	نَادِي	الرثاء	54
المتنبي ، يرثي جده 34 (30) : أَلَا لَا أَرَى الْأَحْدَاثَ مَدْحًا وَلَا ذَمًّا فَمَا بَطَّشَهَا جَهْلًا وَلَا كَفَّهَا حِلْمًا	يَكِي وَالِدُهُ : إِلَى اللَّهِ أَشْكُو مَنْ عَوَادِي النَّوَى سَهْمًا أَصَابَ سُوَيْدَاءَ الْفَوَادِ وَمَا أَصْمَى	1918	ج 3 ص 149 - 146	الطويل	مَا	الرثاء	52
المتنبي ، 47 (31) : أَغَالِبُ فِيكَ الشُّوقَ وَالشُّوقُ أَغْلَبُ وَأَعْجَبُ مَنْ ذَا الْهَجْرِ وَالْوَصْلُ أَعْجَبُ	صلى الحرب : يَسْبِفُكَ يَغْلُو الْحَقُّ وَالْحَقُّ أَغْلَبُ وَيُنْصَرُّ دِينَ اللَّهِ إِيَّانَ تَضْرِبُ	1922	ج 1 ص 58 - 42	الطويل	بُ	السياسة والتاريخ	260
المتنبي ، 18 (32) : أَيْنَ أَرْمَعْتَ أَبْهَذَا الْهُمَامُ ؟ تَحْنُ تَبْتُ الرُّبَى وَأَنْتَ الْغَمَامُ	يرثي عثمان باشا الغازي : مَالَةٌ لَهْلَاكِ فِيهَا اعْتَصَامُ كَيْفَ حَامَتْ حَيَالُهَا الْأَبَامُ ؟	1922	ج 3 ص 143 - 142	الخفيف	نَامُ	الرثاء (بينما قصيدة المتنبي في الملح)	32
المعري ، 68 (33) : أُودَى فَلَيْتَ الْحَادِثَاتِ كَقَفِ مَسَالُ الْمُسَيْفِ وَعَنْبَرُ الْمُسْتَفِ	يرثي إسماعيل باشا صبري : أَجَلٌ وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ مُوَافٍ أَنْطَى يَدَيْكَ مِنَ الْخَلِيلِ الْوَافِي	1923	ج 3 ص 109 - 104	الكامل	افـ	الرثاء	73

ويعتبر الأولى ممارسة لقافية في مستوى المضمون إذ لم تكن في مستوى «تشكيل»، ولكننا ذهب إلى ما أثبتنا لاتفاق القصدين المذكورين في «الشكل» والمضمون معا .

(31) ديوان المتنبي ، ص 466 - 470 .

(32) المصدر نفسه ، ص 261 - 262 .

(33) سقط الزند ، ص 31 - 38 .

(28) ديوان المتنبي ، ص 557 - 559 .

(29) ديوان الشريف الرضي ، ج 1 ص 294 - 298 .

(30) ديوان المتنبي ، ص 174 - 176 . مع الملاحظ أن بودولاموت في ج 2 ص 442 ، يقرب بين قصيدة شوقي المذكورة والقصيدة التي ورث بها المتنبي أم سيف الدولة (الديوان ص 265) والتي طالعها :

نعم المشرقية والمروالي وقتلتنا المنون بلا قتال .

فهرس المواضيع

9 المقدمة العامة
15 القسم الأول : أساليب مستويات الكلام
19 الباب الأول : مستوى المسموعات : الموسيقى
21 الفصل الأول : موسيقى الاطار
21 البحور
21 وصف البحور المستخدمة
21 1 - مجموعة 30 مقطعاً
22 2 - مجموعة 28 مقطعاً
23 3 - مجموعة 24 مقطعاً
27 خصائص استخدام البحور
27 1 - التواتر في البحور
35 2 - التام والمجزوء من البحور
36 3 - ازدواج البحور
38 القوافي
38 1 - أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على أنواع المجرى
41 2 - أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على مترلة الروي
42 3 - أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على الاشكال الصوتية العامة
44 4 - حظ أصوات العربية من الاستخدام رويًا
47 5 - قوافي الأراجيز ونظائرها

48	6 — قوافي الموشحات
49	7 — مظاهر القافية العامة
52	ظاهرة التصريع في الطالع
53	الفصل الثاني : موسيقى الحشو
54	المظاهر الموسيقية العامة
54	موسيقى الصوت المعزول عن الاطار الدلالي الادني
54	1 — المماثلة
57	2 — المجانسة والمقاربة
90	موسيقى الاصوات المحصورة في الاطار الدلالي الادني : (اللفظ)
60	1 — استصحاب أصول الدال وأصول المدلول
60	أ) التردد
62	ب) التكرار
64	2 — استصحاب الدال دون المدلول : الجناس
65	أ) درجات الموسيقى في استخدام الجناس
67	ب) المماثلة والمضارعة
68	ج) وظائف الجناس
74	موسيقى الاطار الدلالي الموسع : التقطيع
74	1 — التقطيع العمودي
77	2 — التقطيع الاقعي الثنائي أو الموازنة
78	3 — التقطيع الاقعي الرباعي
79	4 — التقطيع السداسي
80	المظاهر الموسيقية الخاصة
80	1 — القافية الداخلية والتصريع
85	2 — التدوير
86	3 — التصريع في أشباه الطوالع
87	4 — موسيقى المقاطع والمطالع : التصدير و« التذيل »
94	الخاتمة
95	الباب الثاني : مستوى اللموسات : الحركة
95	الفصل الأول : أبرز أساليب التعبير عن الحركة : المقابلة

95 المقدمة
97 فنّ المقابلة
98 أنواع المقابلات
98	1 - المقابلة اللغوية
98	أ) خصائصها
100	ب) أشكال المقابلات فيها
102	2 - المقابلة السياقية
102	أ) خصائصها
106	ب) أشكال المقابلات فيها
107 منزلة المتقابلين وتوزيعهما في البيت
107	1 - منزلة المتقابلين في مقابلة المفردات
110	2 - توزيع عناصر المتقابلين في مقابلة التراكيب
112 دلالة المقابلة
112 المقابلة المركبة
113 وفرة المقابلات في السياق الواحد
116 المقابلات الشائعة في « الشوقيات »
121 معاني المقابلة
125 المقابلات غير الموفقة
127 الفصل الثاني : أساليب أخرى للتعبير عن الحركة
127 العكس والتناظر
132 قلب الوضعيات
133 التسلسل
137 الاطراد
139 الخاتمة
141 الباب الثالث : مستوى المراتب
 الصور
141 المقدمة
142 الفصل الأول : علاقات التشابه
142 التشبيه

143	التشبيه المرسل.....
147	الحذف في التشبيه.....
147	1 - التشبيه المجمل
149	2 - التشبيه المؤكد
150	3 - التشبيه البليغ.....
152	عمق التشبيه.....
152	1 - التشبيه المقلوب.....
153	2 - التشبيه الضمني
157	3 - بين أساليب الكلام وأغراضه
160	تشبيه التمثيل
161	الاستعارة
163	الاستعارة التصريحية.....
166	الاستعارة المكنية
167	الاستعارة التمثيلية
169	الفصل الثاني : دلالة الصور في علاقات التشابه.....
169	مصادر التصوير.....
169	المصادر التجريبية
170	1 - الطبيعة الجامدة
174	2 - الطبيعة المتحركة
181	3 - الإنسان.....
186	المصادر الثقافية
186	1 - الادب العربي
189	2 - الدين والاخلاق
192	3 - التاريخ.....
195	دور التصوير.....
195	التعويض
196	1 - تعويض المحسوس بالمحسوس
200	2 - تعويض المجرد بالمجرد
201	التحويل
201	1 - التجسيم.....
205	2 - التجريد

207	الفصل الثالث : علاقات التداعي ودلالاتها
208	علاقات التداعي المبنية على المجاز
208	المجاز المرسل
210	المجاز العقلي
213	علاقات التداعي المبنية على الحقيقة : الكناية
213	التلويح
217	الإشارة
220	الرمز
222	التعريض
224	الدوران
227	التلطيف
229	علاقات التداعي المبنية على الوهم : التورية
233	الخاتمة
235	القسم الثاني : أساليب هياكل الكلام
239	الباب الأول : الهيكل الخارجي
239	الفصل الأول : المعارضات
239	المقدمة
240	معارضات شوقي : خصائصها العامة
244	تحليل بعض المواضيع المشتركة
244	1 - موضوع الأسراء مشترك بين نهج البردة لشوقي وبردة البوصيري
246	2 - موضوع وصف ما في المخيلة مشترك بين شوقي والبحثري
248	المقاطع
250	العبارات
253	المعاني
254	1 - التصرف مع الموافقة
256	2 - التصرف بالمناقضة أو التحويل
257	الصور
257	1 - التصرف في المعنى
258	2 - التصرف في الطاقة الإيحائية
259	3 - التصرف في الموصوف
259	التراكيب

261 المقابلة
262 الخاتمة
262 الفصل الثاني : الحكايات
262 المقدمة
264 مصادر الرواية
271 بنية الحكاية
271	1 - ملحة الختام
271	أ) الحكمة
272	ب) أساليب أخرى
275	2 - المقدمة
276 اطار الحكاية
276	1 - الحوار
278 الزمن
279 قضايا لغوية
281 الخاتمة
283 الباب الثاني : الهيكل الداخلي
283 الفصل الأول : التراكيب
283 تقديم و التأخير
284 المقضيات الصوتية
286 الأهداف المعنوية
290 الاعتراض والزيادة
290 الاعتراض بتغيير الترتيب
291	1 - المظاهر الخاصة
291	أ) الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية
293	ب) الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية
295	ج) الاعتراض بين شتي التركيب التلازمي
296	2 - المظاهر العامة
296	أ) الترة الغالبة : الاعتراض بين المتعاطفين
297	ب) نزعات أخرى
298 الزيادة المجردة
302 الحذف

304	حذف المحركات
304	1 — حذف المسند إليه في الجملة الاسمية
305	2 — حذف المسند والمسند إليه معاً في الجملة الفعلية
307	3 — حذف المفعول به
308	4 — حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه
308	5 — حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه
310	حذف الواصلات
310	1 — حذف حرف الجر
311	2 — حذف « أن » و « أن »
313	3 — حذف ضمير المطابقة وضمير الفصل
314	4 — حذف الأدوات المولدة لتراكيب معينة
314	أ) حذف حرف النداء
315	ب) حذف وسائل النفي والنهي
315	ج) حذف أداة الاستفهام
316	الخاتمة
318	الفصل الثاني : التعابير
319	المظاهر العامة
319	أثر الثقافة في التعابير : التعابير الجاهزة
319	1 — التعابير الجاهزة المشتركة
322	2 — التعابير الجاهزة الخاصة : الاقتباس
325	أثر الخلق في التعابير : التعابير المجهزة
325	1 — التعابير القوية
326	2 — التعابير السقيمة
331	مظهر خاص : التعبير الحكمي
332	فن ضرب الحكمة
332	1 — المدى
332	2 — السياق
333	3 — التركيب
336	دور الحكمة
336	1 — الحكمة أداة الكلام
344	2 — الحكمة هدف الكلام

349 الفصل الثالث : الأساليب الانشائية
350 الاستفهام
350	1 - فنّ الاستفهام
354	2 - دلالة الاستفهام
354	أ) اللوم والتقريع في القصائد السياسية
354	ب) التمجيد في القصائد السياسية الوطنية
356	ج) الحيرة الماورائية في القصائد الرثائية
356	د) التفجع والتحسر في السياقات العاطفية
357 الأمر
358	1 - الأمر في الطالع
358	2 - الأمر في غير الطالع
364	أ) الوعظ في السياقات الاجتماعية
364	ب) الدعاء توسلا
366	ج) تمني مستحيل في المستقبل تأكيداً لوقوعه في الماضي ، في المراتي
367 النداء
370 الخاتمة
373 القسم الثالث : أساليب أقسام الكلام
377 الفصل الأول : التوكير والتعريف
378	1 - بين التوكير والتعريف
378	أ) التعريف ب(أل) الذي كالتوكير : يفيد الاستغراق
380	ب) التعريف المحض ب(أل) العهدية لمعهد ليس سابقاً في غير ذهن المثقف : يفيد التخصيص
382	ج) النكرة المحضة في الظاهر تنزع في الباطن إلى التعريف
383	2 - تعريف الاسم بوسلتين معا
384	أ) العلمية مع الاضافة
386	ب) الالف واللام مع الاضافة
389 الفصل الثاني : دلالة الاعلام
390	1 - منزع الاعلام
394	2 - أشكال الاعلام

399 الفصل الثالث : الضمير
399	1 - الضمير العائد على لاحق
400	أ) منزلة اللاحق
401	ب) دواعي الاظهار بعد الاضمار
403	ج) دور الاظهار بعد الاضمار
404	الدور الايجابي
405	الدور السلبي
407	2 - ضمير الفصل
408	3 - التصرف في المطابقة
409	4 - وفرة الضمائر في السياق
409	السياق الأول
410	السياق الثاني
413 الفصل الرابع : الجمع والتثنية
413	1 - المطابقة بين الجمع والمجموع
413	أ) معاملة جمع غير العاقل
414	ب) معاملة جمع العاقل
415	ج) معاملة اسم الجمع
416	د) معاملة اسم الجنس الجمعي
417	2 - التصرف في المجموع
417	أ) التصرف في الدال
420	ب) التصرف في المدلول
421	ج) مثال من مظاهر التصرف في المدلول : استعمال المفرد والجمع من مادة
421	« و - ط - ن »
423	دلالة المفرد « وطن »
426	دلالة الجمع « أوطان »
426	3 - التثنية
427	أ) التثنية : طابع قديم
427	ب) التثنية : وسيلة تضعيف
429 الفصل الخامس : دلالة المباني ودلالة المعاني
429 دلالة المباني
429	1 - استعمال الصيغ النادرة
430	أ) في المصادر
432	ب) في الأفعال
433	ج) في الأسماء

435	2 - استعمال صيغ في غير ما وضعت له في الأصل
437	دلالة الماماني
441	1 - دواعي التبعة التقليدية في استعمال الألفاظ
441	أ) استغلال تنوع الأدلة
442	ب) إستغلال تنوع المدلولات
443	ج) إبتعاث ما أهمل ولم يعرض
445	2 - دلالة لفظ « فتي » في « الشوقيات » ..
451	الفصل السادس : النبؤ والتمكن
451	1 - الألفاظ النائية
453	أ) اشتباه العلاقة
454	ب) انعدام العلاقة
455	2 - الألفاظ المتمكنة
459	الفصل السابع : التخصيص والتعميم
459	1 - تخصيص العموم
461	2 - تعميم الخصوص
461	أ) اثراء المدلول
462	ب) تغليب الممكن على الممكن
465	الفصل الثامن : الدخيل
466	1 - دخيل المعنى دون اللفظ
467	2 - دخيل اللفظ والمعنى معا
471	الفصل التاسع : الفعل
471	التصرف في أحكام الفعل
471	1 - الحكم الاسنادي
471	أ) التنازع في العمل
473	ب) النسخ
474	2 - الحكم التركيبي
474	أ) التعدية وال لزوم
475	ب) البناء للمجهول
475	3 - الحكم الاعرابي
475	أ) رفع المنصوب
476	ب) رفع المجزوم

476	4 - الحكم الزمني
477	أ) معاني الماضي
478	ب) معاني المضارع
479	دور الفعل في بناء القصيدة
479	1 - الفعل في مرثية « عبد الله بك الطوير »
481	2 - الفعل في « أغنية »
484	3 - الفعل في قصيدة « أيها النيل »
487	الفصل العاشر : الأدوات والحروف
487	الأدوات
487	1 - تقارض الأدوات في المعاني
487	أ) تقارض أدوات الشرط
489	ب) تقارض أدوات النفي
489	ج) تقارض أدوات الاستفهام
490	2 - حرفا الاستقبال : السين وسوف
492	3 - « دُونَ » ، ظرفاً
494	4 - الأداة « يا »
495	حروف الجر
495	1 - تعويض حرف بحرف
497	2 - زيادة حرف الجر
499	3 - وفرة حروف الجر في السياق
501	4 - الجرّ في المقطع
502	5 - ندرة الجرّ في القصيدة
503	الربط وحروفه
503	1 - عطف الاسم المعروف بـ(أل) على الاسم المعروف بالاضافة
506	2 - الواو في معنى حرف آخر
507	3 - وفرة العطف بالحرف الواحد في البيت
508	4 - الرابط « ثم »
509	5 - الفصل والوصل
515	الخاتمة العامة
521	المهارس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٦ / ٩٠٧٤

ISBN 977- 235 - 645- 7

إن الأسلوبية - آخر ما تفرع عن اللسانيات عن علوم اللغة الحديثة - لم تثمر بعد ما به نستطيع أن نعرف بوضوح على الأقل ما الأسلوب؟ وما حدّ مستويات الكلام؟ ما الشعر؟ وما النثر؟

لذلك كان هذا البحث الذي سار من التطبيق إلى النظر ليصل في النهاية إلى نتائج تعرف بلفظها ما به يكون الأسلوب أسلوباً وما به يكون الشعر شعراً.. فهو يساهم في تأصيل الأثرية التطبيقية في ثقافة العربية لما لها من دور في وصف نظام اللغة وفي المساهمة في تركيز أحكامها العلمية.

ونقد - ظيت أعمال شوقي - خاصة منذ أن لقب بأمير الشعراء - بدراسات عديدة مواضيعها متنوعة وأنفاسها متفاوتة ولكنها في الجملة أعمال انطباعية لا تكاد تقترب من درجة العلمية أو تسلك سبيل الموضوعية.

وما كان هذا العمل يحتاج إلى إخبار حياة الشاعر أو لأعماله لأن اتجاه البحث هنا لنوى أسلوبى ينطلق من النص ذاته. وقد تعلقت مهمة المؤلف بإبراز خصائص الأسلوب على هيأتها في «الشوقيات» لذلك لم يشأ أن يخضرها لتخطيط مسبق قد لا يلائمها وإنما عمداً إلى استنباط خطيطها منها وذلك لمل فيها من حيث هي كلام مزروع في كلام، مبدع - الكلام - مهما كان مستواً لا يعدو أن يكون وليد عناصر ثلاثة: أقسام تتعدد أنواعها وهيكل يسم أشكاله، ومستويات تستوعب أحواله.. والكتاب يتعامل مع هذه العناصر الثلاثة من خلال مادة شريفة ومتنوعة الرجوع ولكن غير مفككة الأوصال.